11. III. 33.

L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten

Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen

von

Hugo Riemann,
Dr. phil. et mus.,
ord. Honorar-Prof. der Musikwissenschaft und Direktor des Collegium musicum und des kgl. sächs. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig

---

1. Teil: Sonate I–XIII

1918

Max Hesses Verlag Berlin W 15

Digitized by Google

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

Band 51
von Max Hesses illustrierten Handbüchern

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Music Library

Holzfreies Papier

GIFT

Digitized by Google

MT145
B4 R5
v.1

Vorwort.

Mehrfach ist an mich der Wunsch herangetreten, in ähnlicher Weise wie Bachs „Wohltemperiertes Klavier" und „Kunst der Fuge" auch die Klaviersonaten Beethovens in extenso formaltechnisch zu analysieren und damit eine wesentliche Ergänzung meiner bei N. Simrock in Berlin erschienenen Phrasierungsausgabe derselben zu liefern. Wie ich schon mehrfach bekanntgegeben habe, ist diese Ausgabe seinerzeit eigentlich zu früh erschienen, nämlich schon, bevor die Phrasierungslehre sich so weit abgeklärt hatte, daß sie fortgesetzt den Satzbau bestimmt zu bezeichnen vermochte. Der junge Autor selbst konnte das ja nicht voraussehen und ging willig auf die Offerte des Verlegers ein, der auf seine ersten bezüglichen Aufsätze hin (1882 im Musikalischen Wochenblatt) das Unternehmen der Phrasierungsausgabe wagen wollte. Wie die Lehre sich seither entwickelt hat, erscheint diese Ausgabe lückenhaft und sogar vielfach fehlerhaft. Aber ein Versuch, den Verleger zur Nachkorrektur der Platten zu veranlassen, schlug fehl. So blieb nur der Weg übrig, durch die Analyse einen Neustich der Platten zu ersetzen und durch systematischen Aufweis der Struktur der Sätze in vollem Umfange die Lehre nutzbar zu machen, wie sie sich seither gestaltet hat.

Die Herausschälung einer nur kleinen Zahl von Sätzen (achttaktigen Perioden) auch aus den größten Sonaten, wie ich sie in meiner „Großen Kompositionslehre" und anderweit für einzelne Werke bereits unternommen habe, erwies sich so lichtbringend und fördernd für die Kompositionsschüler, daß ich dieselbe nunmehr im Großen durchführen zu müssen glaube. Die vollbewußte Unterscheidung thema-

Digitized by Google

tischer und nichtthematischer Partien, also die letzte Übersicht über den Aufbau im großen, ist anders gar nicht zu erreichen als durch Kenntlichmachung eigentlich konstitutiver Kernsätze, um welche sich Einschiebsel, Anhänge, Vorhänge usw. gruppieren. Termini technici wie Themakopf (Kopfthema), Epiloge und andere, haben sich bereits in erfreulicher Weise durchgesetzt, sind zu festen Begriffen geworden, mit denen das musikalische Vorstellen bequem operiert, und haben umständliche Auseinandersetzungen im Einzelfalle entbehrlich gemacht.

Die Einhaltung der chronologischen Ordnung bei der Analyse der Sonaten gestaltet die Arbeit zugleich zu einer Art Lebensskizze des Meisters, welche das imposante Erstarken und Wachsen seiner künstlerischen Potenz ersichtlich macht. Gewiß wird es von Nutzen sein, zu erkennen, daß nicht ein Zerbrechen der Form, sondern vielmehr im Gegenteil ein immer festeres Hinstellen des eigentlichen Gerüstes, um welches das Beiwerk sich ansetzt, für den reifenden Meister charakteristisch ist.

Noch möchte ich auch hier auf meinen Aufsatz „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen" im Jahrbuch 1914/15 der Musikbibliothek Peters hinweisen und ausdrücklich darum bitten, auch dieses Buch als durchaus im Sinne der neuangeregten Lehre geschrieben zu betrachten. Das fortgesetzte Operieren der produktiven wie der rezeptiven künstlerischen Phantasie mit natürlich gegebenen und historisch gewordenen Kategorien, welche das Kunstschaffen jeglicher Willkür entkleiden und es zu einem logisch notwendigen Müssen machen, ist eine Tatsache unseres Seelenlebens, die gar nicht ihrer Bedeutung nach überschätzt werden kann. Die Form- und Regelverächter, die Verkünder einer schrankenlosen Willkür des Kunstschaffens ad absurdum zu führen, ist der vornehmste Zweck meiner Arbeit.

Leipzig, Herbst 1917.

Hugo Riemann.

Digitized by Google

A. Sechs Jugendsonaten aus der Bonner Zeit

(Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel, Serie XVI, Nr. 156/161).

a) Zwei leichte Sonaten (1. G-dur, 2. F-dur).

Thayer, Chronologisches Verzeichnis, Nr. 24: „Vielleicht sind diese dieselben, welche im Auktionskatalog des Beethovenschen Nachlasses angegeben sind: Nr. 157: 2 vollständige kleine Stücke für Pianoforte aus seiner früheren Zeit (verkauft für 1 fl.). Wenn nicht, könnte ihre Echtheit bezweifelt werden. Nach Beethovens Tode herausgegeben von Cranz in Hamburg."

W. von Lenz, „Beethoven", Band V, S. 337: „Unbedeutende Fragmente aus dem Nachlaß. Böhme (Hamburg), 3 Ausgaben. Die Romanze $^6/_8$ G-dur nicht ohne alles Interesse."

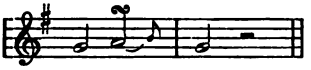
Ein zwingender Grund, die Echtheit der beiden kleinen Sonaten zu bezweifeln, liegt nicht vor. Für unsere Analysen sind sie durch ihre große Einfachheit von besonderem Interesse, da sie dem Wege, welchen Beethovens Entwicklung genommen, eine noch gewaltigere Perspektive geben und uns nach rückwärts bis zu den ersten Keimen der Sonatenform aus der dreiteiligen Liedform heraus führen. Thayers Beethoven-Biographie berücksichtigt die beiden kleinen Sonaten nicht, hält sie also anscheinend für unecht.

Sonate 1, G-dur (Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 160).

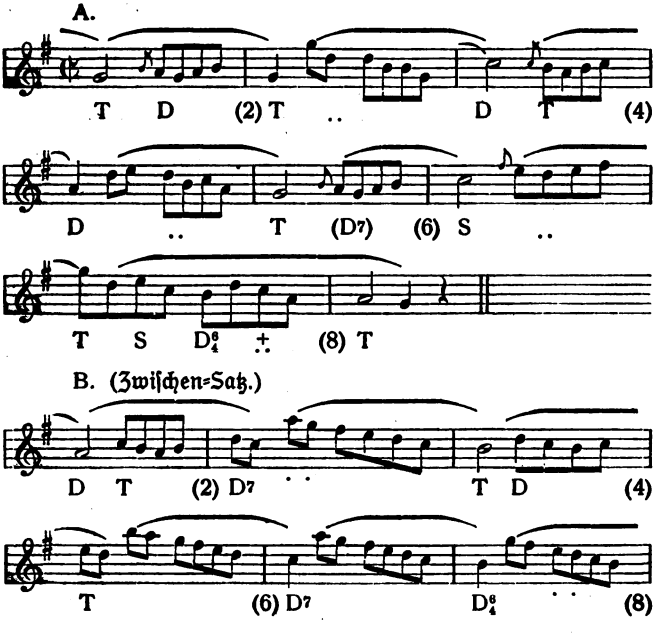
Der erste Satz hat noch keine Andeutung der Sonatenform, sondern vielmehr die einfache kleine dreiteilige Liedform A-B-A, mit einer epilogisierenden Coda von 8 Takten.

Digitized by Google

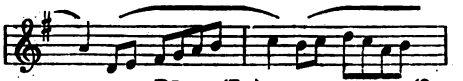
Der nach B getreu wiederholte erste Teil A ist ein achttaktiger Satz simpelsten symmetrischen Aufbaues in zweitaktigen Gliedern. Derselbe verläßt die Haupttonart nicht, macht im 4. Takt einen Halbschluß und im 8. Takt einen Ganzschluß. B ist ein richtiger mixolydischer Zwischensatz, d. h. steht in der Dominantharmonie (D^7), ebenfalls ein achttaktiger Satz, aber mit 2 zu A zurückleitenden Takten (7a bis 8a). Das ganze Stückchen ist gearbeitet mit dem Motiv der ersten 2 Takte, 3 halbe Noten mit Sekundanschluß, deren zweite doppelschlagartig verziert ist:



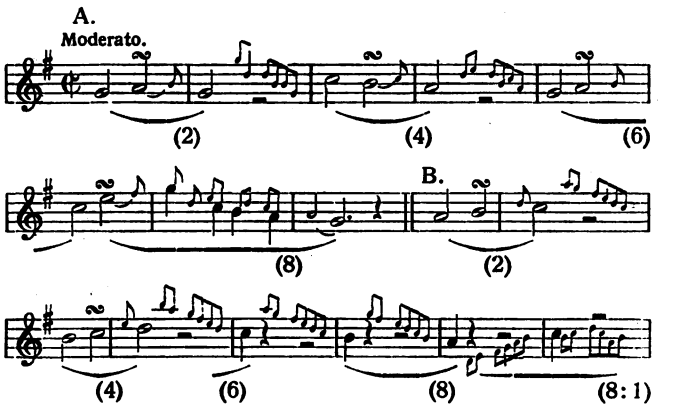
Mit Überbrückung der Zäsuren durch eine Achtelfigur, welche den Sinn eines Generalauftakts zur neuen Zweitaktgruppe hat:



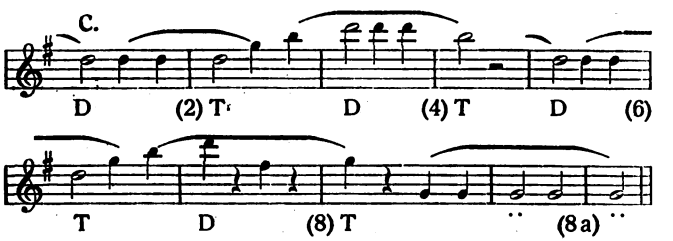
Digitized by Google



Diese beiden ersten Sätze lassen sich also mit Herausstellung der Verzierungen übersichtlich ausdrücken als:



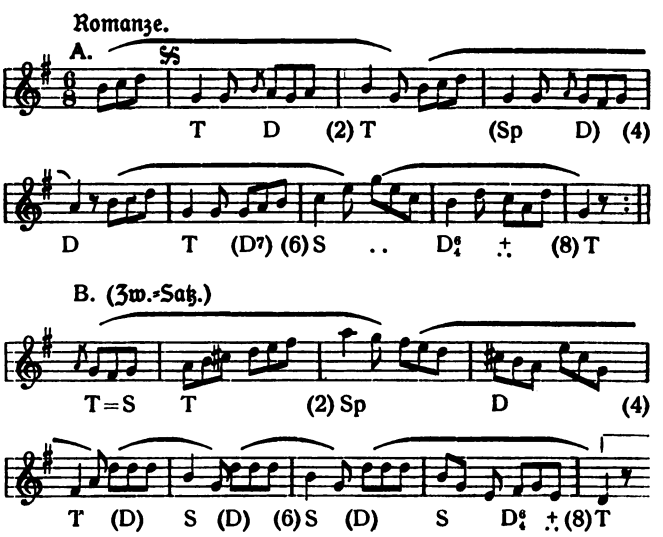
Hier schließt dann mit (8a = 1) das Dacapo an (unverändert) und weiter die achttaktige Coda:



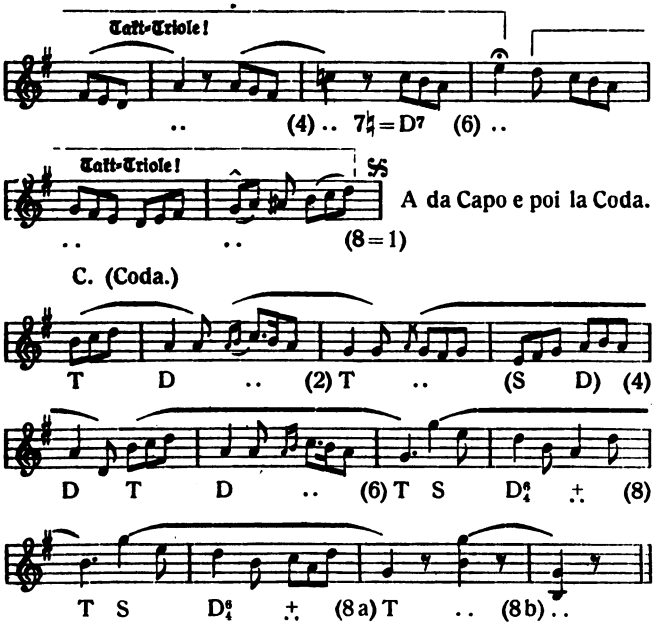
Das einzige, was den gleichmäßigen symmetrischen Aufbau in zweitaktigen Gliedern stört, ist in B die Elision des 5. Taktes und die Zurückleitung mit 2 Takten von B zur Wiederholung von A. Das ist allerdings ein sehr einfaches Stück, aber ich wüßte nicht, wie ich Lenzs Qualifikation desselben als „Fragment" rechtfertigen sollte. Da aber sogar

Digitized by Google

auch noch ein zweites Tonstück (Romanze) folgt, so handelt es sich um eine wirkliche Sonate oder doch Sonatine. Sonaten von nur zwei Sätzen kleiner Ausdehnung waren zur Zeit von Beethovens Jugend etwas sehr Beliebtes und allgemein verbreitet. Vgl. meine Ausführungen in Band XV der Denkmäler der Tonkunst in Bayern („Mannheimer Kammermusik"). Der zweite Satz ist die Romanze, die Lenz gnädig als „nicht ohne alles Interesse" zensiert. Der Aufbau ist fast ganz derselbe wie der des ersten Satzes, nämlich ebenfalls in dreiteiliger Liedform. Die Harmonik ist insofern ein wenig reicher, als ein paarmal zur Dominanttonart übergetreten wird. Doch ist noch nicht einmal der Schluß des ersten Teils in der Dominanttonart erreicht; derselbe schließt noch, wie im ersten Satze, in der Haupttonart. Erst der Mittelsatz (B) tritt zu D-dur über, dem er weiterhin durch die Septime c♯ mixolydische Färbung und dominantischen Sinn gibt, so daß die Wiederholung des ersten Teils folgen kann, wie im ersten Satze. Auch hier bildet eine achttaktige Coda den abschließenden 3. Teil (C.).



Digitized by Google



Hier vollzieht sich der Rückgang von B zur Repetition von A mit 2 Takt-Triolen 4—6—8 und mit (8 = 1). Vielleicht haben diese Bildungen Lenz zu dem Urteile geführt, daß die Romanze „nicht ohne alles Interesse" sei. Da der mixolydische Rückgang in höherem Sinne Generalauftakt zum zweiten Vortrage von A ist, so versteht es sich von selbst, daß er zögernd vorzutragen ist und die beiden Triolen daher nur in ihren Anfängen eine Beschleunigung vertragen.

Sonate 2, F-dur (Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 161).

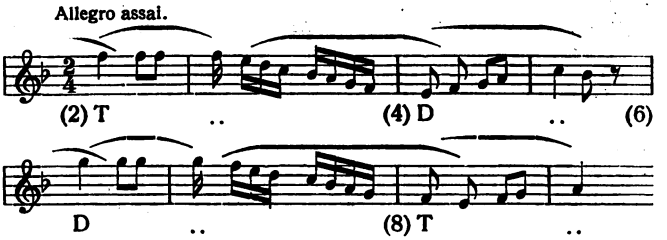
Diese zweite Sonate bringt insofern schon einen Fortschritt in der Ausprägung der Sonatenform in ihrem ersten Satze, als dessen erster Teil die Modulation zur Dominanttonart vollzieht und der Anfang des zweiten Teiles Durchführungscharakter hat. Doch kommt es nicht zur Heraus-

Digitized by Google

bildung eines zweiten Themas, auch nicht zu einem Wiedereintreten des ersten Themas nach der Durchführung. Zwar bringt der zweite Teil Partien des ersten transponiert, aber nicht, wie es die Norm ist, solche, die im ersten Teile in der Dominante standen, in der Haupttonart, sondern umgekehrt. Die Faktur zeigt so recht deutlich, daß der junge Beethoven, als er diese beiden Sonaten schrieb, die strenge Logik der neuen Form noch nicht ganz begriffen hatte und offenbar durch Widersprüche ihm vorliegender Muster verwirrt wurde — ein zwingender Beweis, daß die beiden Sonaten in frühe Bonner Zeit gehören, sogar vor den drei Sonaten von 1783 (**Nr. 4—6**) geschrieben sein müssen, die bezüglich der Entwicklung der Sonatenform sehr viel weiter fortgeschritten sind.

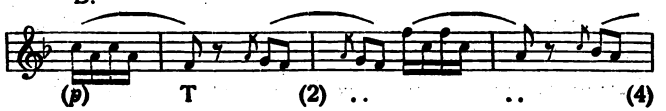
Den ersten Teil des ersten Satzes bilden zwei achttaktige Perioden von verschiedenem motivischen Gehalte. An den Themakopf, der mit dem schweren (2.) Takte beginnt, wie die Harmonie ausweist:

A.

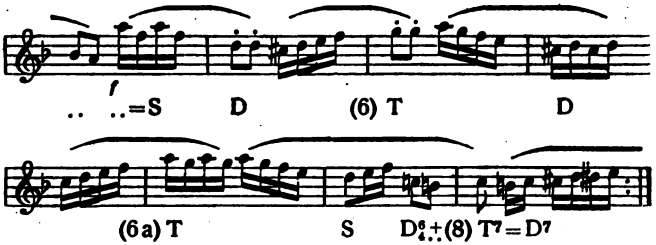


setzt unmittelbar, mit dem leichten Takte beginnend, ein zweiter Satz, der ebenfalls Anspruch auf thematische Bedeutung macht, da er im zweiten Teile eine Hauptrolle spielt. Durch seine umgekehrte Ordnung der Dynamik (zuerst piano, dann forte) tritt er in entschiedenen Kontrast zu dem Kopfthema:

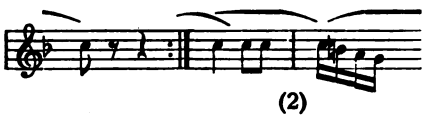
B.



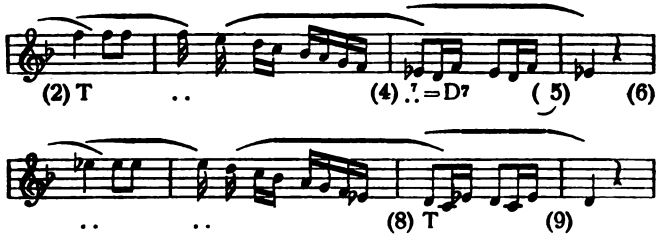
Digitized by Google



Der Vordersatz steht noch in der Haupttonart, der Nachsatz aber moduliert mit T = S zur Dominanttonart und schließt in ihr, mit wenigen Noten den Rückgang zur Wiederholung des ersten Satzes machend. Der zweite Teil würde nun nach dem Usus der Zeit in der Dominanttonart beginnen müssen, indem er statt des zurückleitenden Generalauftaktes direkt nach dem C-dur-Schlusse mit dem transponierten Kopfthema fortführe:



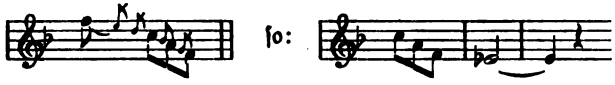
Das tut er aber nicht, sondern benutzt dieselben rückleitenden Noten und beginnt wieder wie der erste Teil mit dem Kopfthema in F-dur, ergreift aber bereits im 3. Takt die Septime (es) und wendet sich zur Subdominanttonart (B-dur):



Ist schon diese Anderswendung der Harmonie durchaus durchführungsartig, so noch mehr der Fortgang, der ein

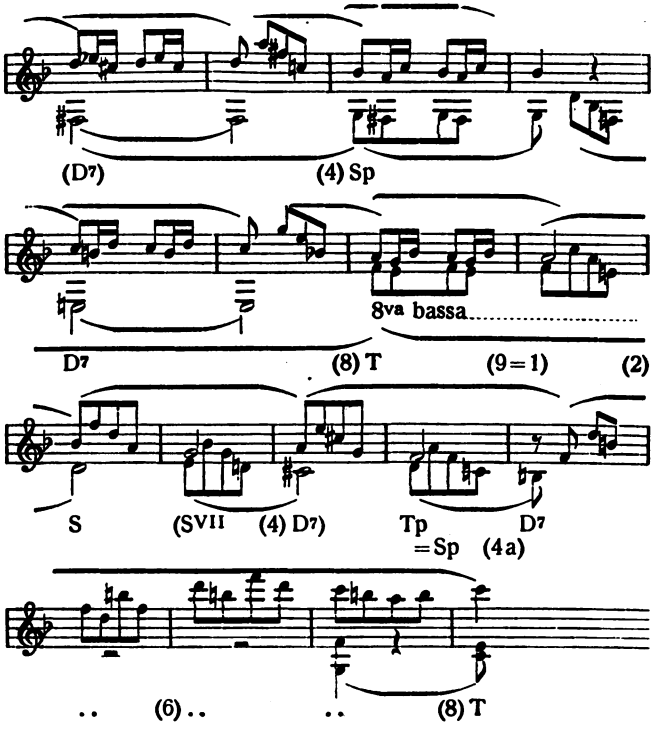
Digitized by Google

neues Motiv verarbeitet, das aber als aus der Skala des 2. Taktes durch Herausziehung der Harmonietöne entstanden zu betrachten ist:



Neu ist also nur die Anschlagsverzierung der langen Note, welche gleich der 4. Takt des zweiten Teiles gebracht hat:

Die mit diesem Motiv gearbeiteten beiden Sätze sind:



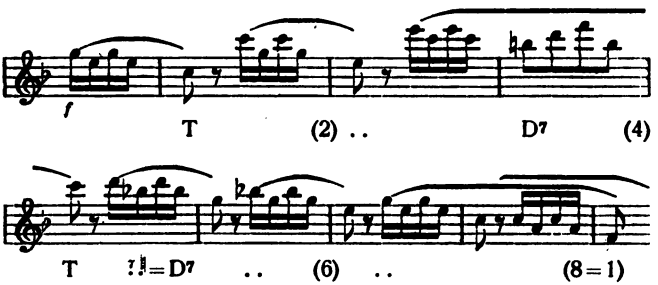
Digitized by Google

Die Taktzahlen bedürfen wohl keiner weiteren Erläuterung, da sie durch die Harmoniefortschreitung bedingt sind:

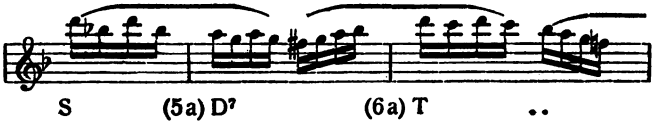
(D7 | . .) | Sp | . . | D7 | . . | T | . . | S | (SVII | D7) | Tp = Sp |
(2) (4) (6) (8) (2) (4) (6 = 4a)

D7 | . . | . . | . . | T
(6) (8)

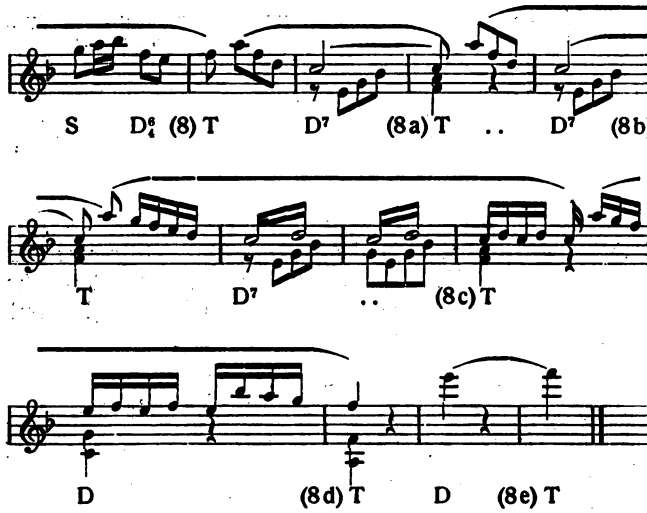
Daß 6 zu 4a zurückgedeutet werden muß, bestimmt das durch 4 Takte bleibende g 7. Nun tritt in C-dur das erste Motiv des zweiten Satzes des ersten Teiles ein (B), und zwar in freier Verarbeitung durch 8 Takte:



Damit ist die Durchführung zu Ende, und es erfolgt (mit 8 = 1) die Reproduktion von B, die ersten 6 Takte unverändert, so daß wirklich der Eindruck entsteht, daß man die Wiederholung des Thementeils vor sich hat. Dann aber muß die abermalige Modulation zur Dominanttonart vermieden werden, und der Rest von B (Takt 5a—8) ist daher eine Quinte abwärts transponiert (in die Haupttonart). Eine kleine Coda, die Takt 7aff. das Legato-Achtelmotiv vom Anfang der Durchführung wieder aufnimmt, bildet den Schluß:



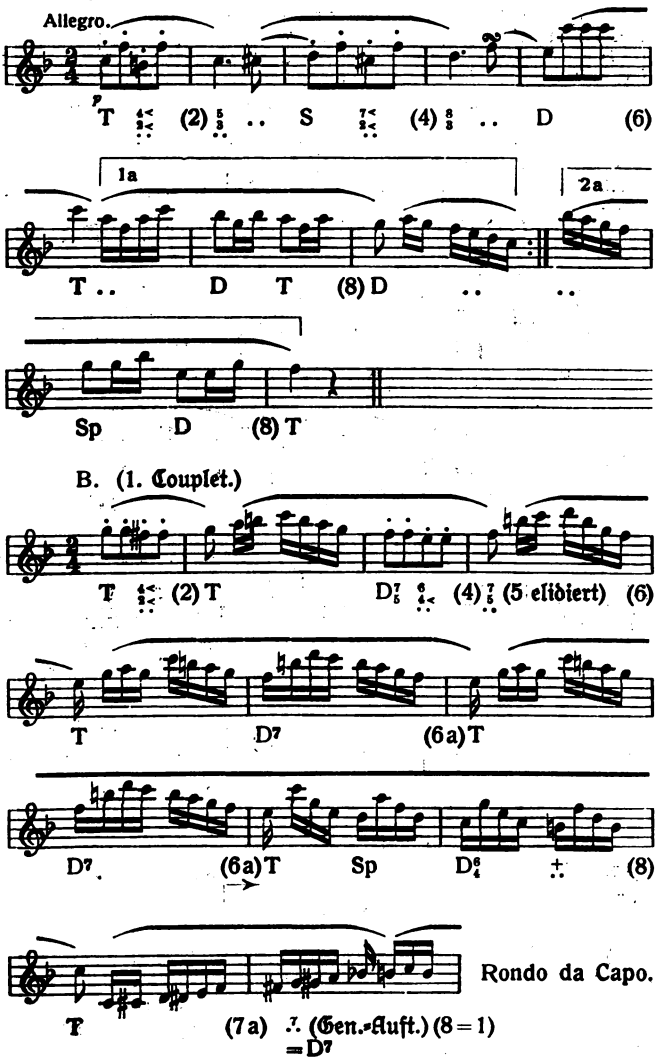
Digitized by Google



Dem Sonatenschema widersprechend ist also vor allem, daß das Kopfthema (A) nach der Durchführung nicht wiederkehrt. Dafür fanden wir es aber (und zwar in der Haupttonart) zu Anfang des zweiten Teiles. Für die Entwickelungsgeschichte der Sonatenform ist es gewiß von Interesse, zu sehen, wie Beethoven der Jüngling erst allmählich sich zur Erkenntnis des Wesens der neuen Form durchringen muß. Die vier anderen zu besprechenden Jugendsonaten werden das des weiteren belegen. Der zweite Satz der F-dur-Sonate ist ein Rondo $^2/_4$ mit zwei Couplets. Konstruktionsschwierigkeiten haben die Sätze desselben nicht. Das Rondothema (Kopfthema) ist schlicht achttaktig. Das erste Couplet (in C-dur) ist ein durch ein paar leicht kenntliche Einschaltungen (5 a—6 a und 5 b—6 b) erweiterter Satz. Das zweite Couplet (in D-moll) erweist sich als in dreiteiliger Liedform gegliedert (a b a), mit einfachen Erweiterungen, deren Aufweisung keiner Erklärungen bedarf. Beide Couplets führen durch einen dominantischen (mixolydischen) Generalauftakt (c^7) zum Rondo zurück:

Digitized by Google

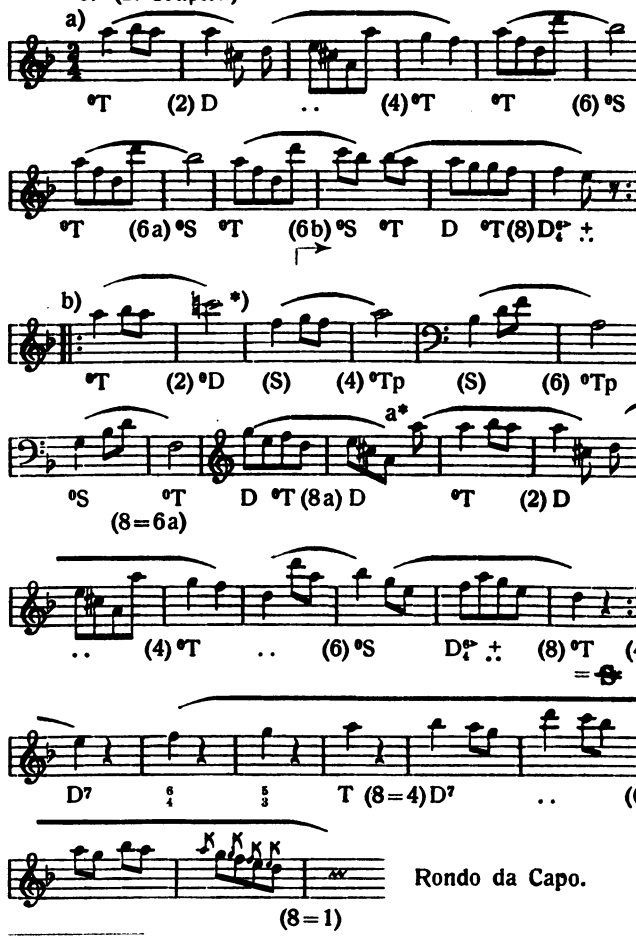
Rondo.



Digitized by Google

C. (2. Couplet.)

a)



Rondo da Capo.

*) Ich will die Beobachtung nicht unterdrücken, daß Takt 1—4 des zweiten Teils des zweiten Couplet an das „Bringt Liebe Lust" des 1790/91 komponierten „Ritterballetts" erinnert (Thayer, Beethoven 1^3, S. 308). Das gibt wohl einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Sonate.

Digitized by Google

b) Unvollendete Sonate C-dur

(Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 159).

(Eleonore von Breuning gewidmet.) Bei Fr. Ph. Dunst in Frankfurt a. M. 1830 aus dem Nachlaß veröffentlicht; der zweite Satz (Adagio) von Takt 25 an von Ferd. Ries beendet.

Sonate 3, C-dur (Eleonoren-Sonate).

Nach Thayer, Chronologisches Verzeichnis Nr. 41, komponiert 1796 (?).

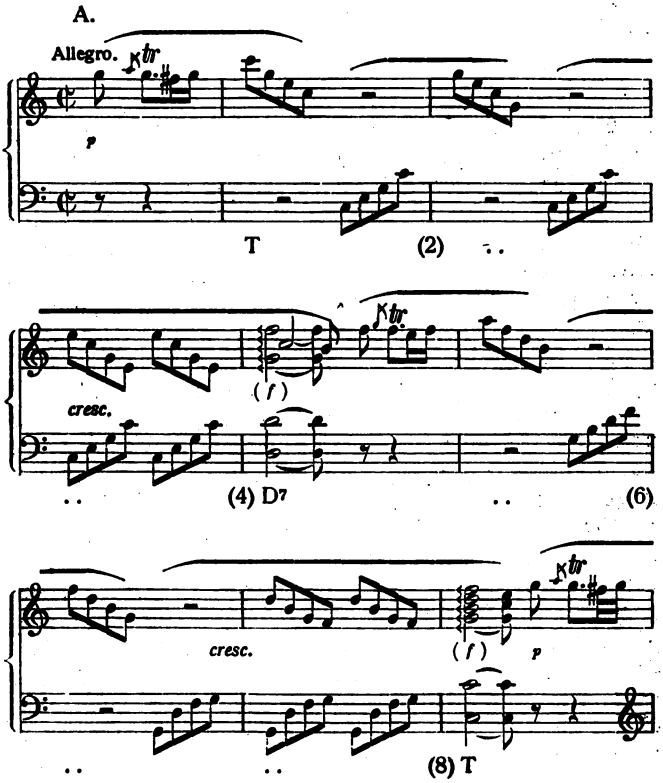
W. von Lenz, Beethoven, 5. Band, S. 337: „ohne Interesse".

Thayer (Beethoven, 1. Band, 3. Aufl., S. 326) meint, daß diese Sonate es ist, welche Beethoven in dem Briefe an Eleonore von Breuning vom 2. November 1793 erwähnt, und hält sie daher für noch in Bonn entworfen (also spätestens 1792). Carl Reinecke („Die Beethovenschen Klaviersonaten" [1895] S. 93) rangiert diese C-dur-Sonate vor die kleine G-dur und F-dur und hält sie demnach wohl gar für noch älter als diese. In seinen Analysen erwähnt er aber die Jugendsonaten nur summarisch (S. 41) und erläutert sie nicht.

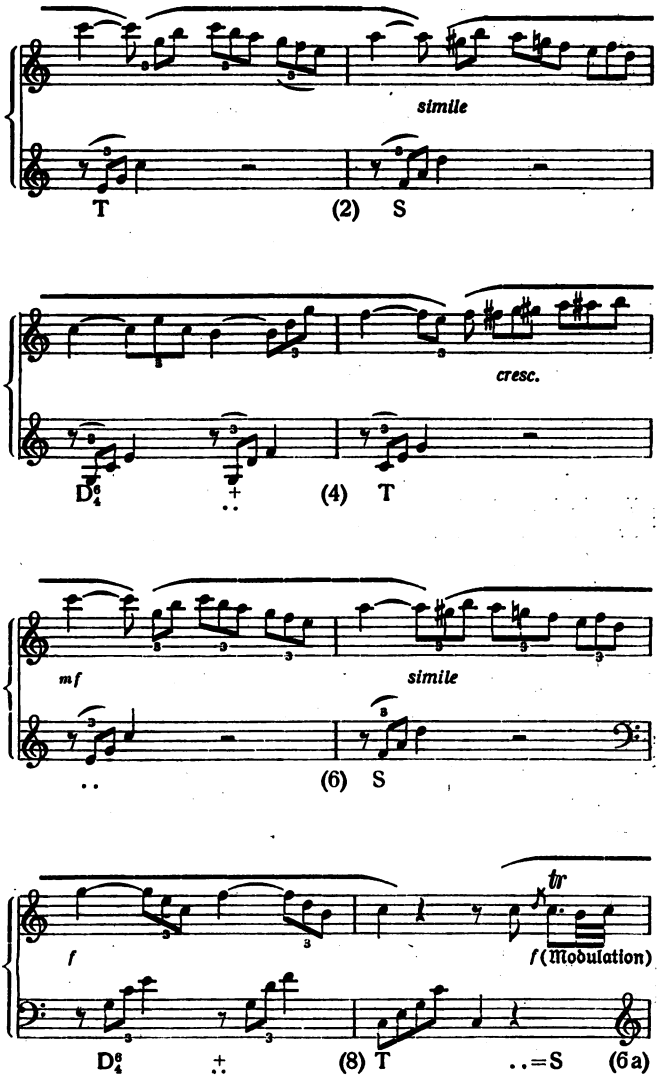
Für uns ist die Sonate ganz gewiß nicht „ohne Interesse", schon darum nicht, weil sie gegenüber den beiden vorher besprochenen einen bedeutenden Fortschritt in der Erkenntnis des Wesens der Sonatenform zeigt. Sie mit Thayer (im Verzeichnis) als 1796 komponiert anzusehen, trage ich aber Bedenken. Für den Komponisten des C-dur-Klavierkonzerts (1795) und der Klaviersonaten op. 2 und gar der Trios op. 1 ist doch der Klaviersatz der Eleonoren-Sonate nicht flüssig und handlich genug. Die vielen akkordischen Brechungen geben dem ganzen ersten Satze eine sehr merkbare Breite und Kompaktheit, und die gehäuften Triolen der anderen Partien heben diese Schwerfälligkeit nicht auf. Deshalb diese Sonate für noch älter, noch früher als die beiden kleinen in F-dur und G-dur zu halten, verbietet aber, wie gesagt, der Fortschritt in der Ausbildung

Digitized by Google

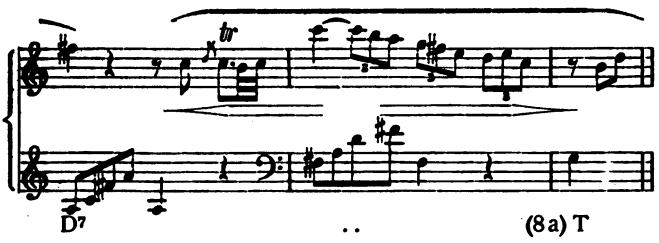
der Sonatenform. Dieser Fortschritt besteht vor allem darin, daß der Schluß des ersten Teils die Dominanttonart erreicht und in ihr neue Motive entwickelt, welche der zweite Teil in die Haupttonart transponiert wiederbringt. Allerdings verrät der Übertritt zur Dominante noch jugendliches Ungeschick, da er nicht im Verlaufe einer geschlossenen Periode erfolgt, sondern der zweiten Periode als Schlußveränderung (6a—8a) gleichsam aufgepfropft wird. Da die Harmonie in dem ersten Satze nur alle 4 Takte wechselt, so ist das Allegro desselben zweifellos ein ziemlich lebhaftes (𝔈).



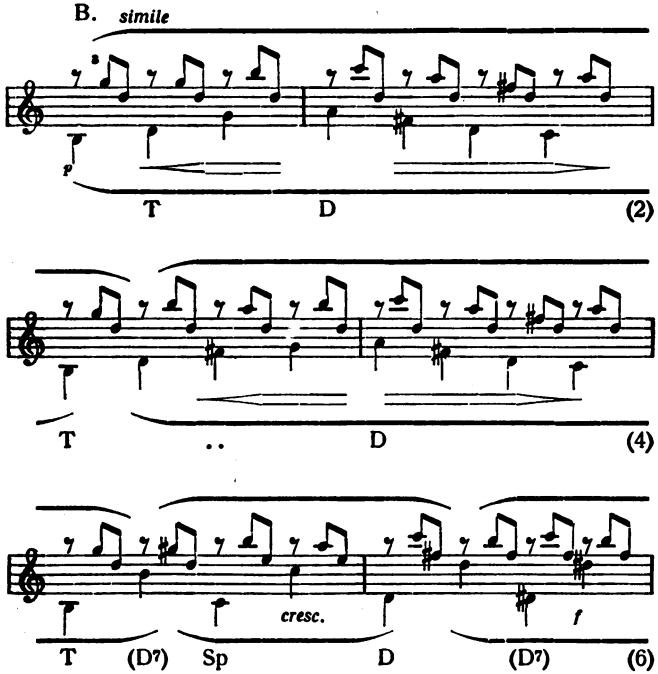
Digitized by Google



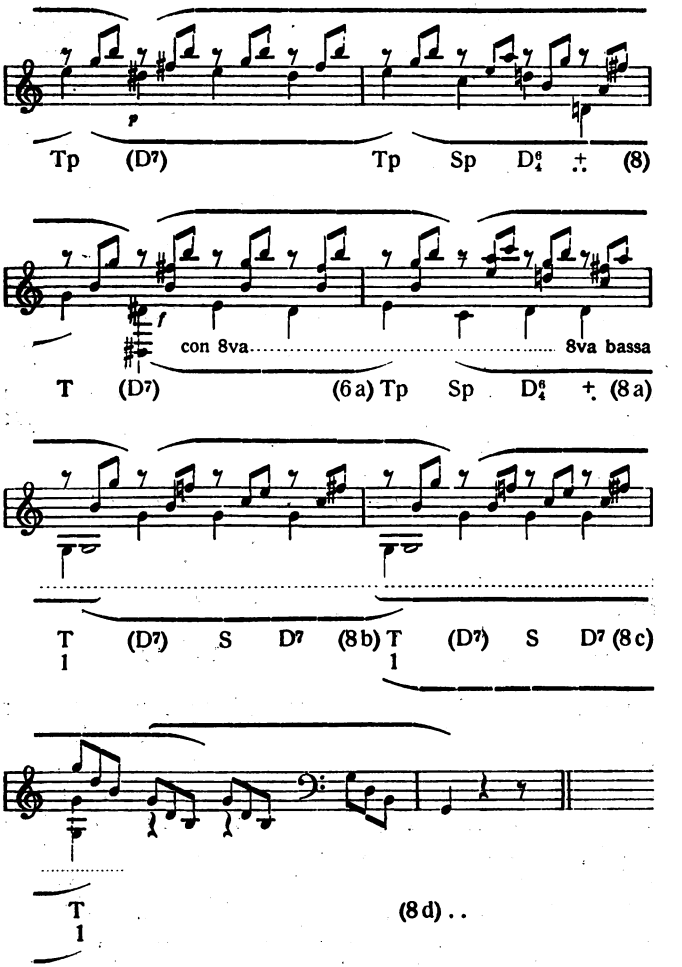
Digitized by Google



Der Rest des ersten Teiles hat als das zweite Thema zu gelten, da er in G-dur neue Motive bringt. Es ist eine achttaktige Periode mit verstärkt wiederholtem Nachsatz und drei eintaktigen Schlußbestätigungen.



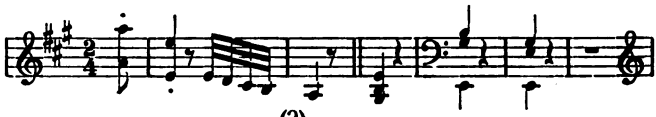
Digitized by Google



In mehr als einer Beziehung intereſſant iſt die nun folgende **Durchführung**. Ohne irgendeine Überleitung ſpringt dieſelbe von dem Schluſſe in G-dur zu deſſen Unterterztonart Es-dur über, in welche ſie an der Spitze des

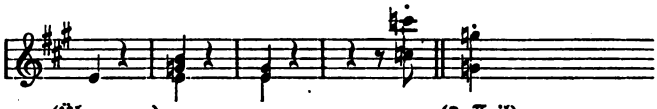
Digitized by Google

zweiten Teils den Themakopf des ersten Teils transponiert. Anstatt in der Dominante erscheint also die Reproduktion des Kopfthemas in der Gegenkleinterztonart. Das ist auch in der freien Praxis des späteren Beethoven etwas Rares. Doch sei nicht unerwähnt, daß die Sonate op. 2 II (A-dur) in derselben Weise den Themakopf in der Durchführung in der Gegenkleinterztonart (C-dur) bringt und die Sonate op. 10 II (F-dur) in der schlichten Kleinterztonart D-dur, in beiden Fällen aber vermittelt. In op. 2 II schaltet sich nach dem Schlusse in der Dominanttonart E-dur ein rückleitendes E-moll (Dp von C-dur) ein:



(2)

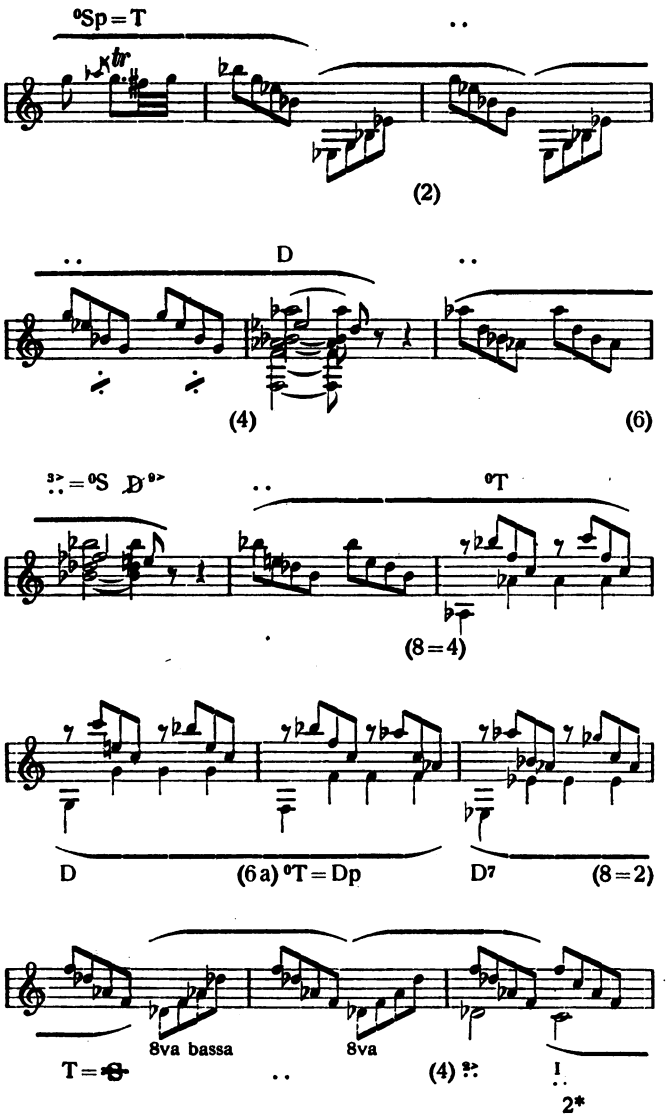
op. 2 II 1. Satz (Anfang N 1. Teil) (Schluß des 1. Teils)



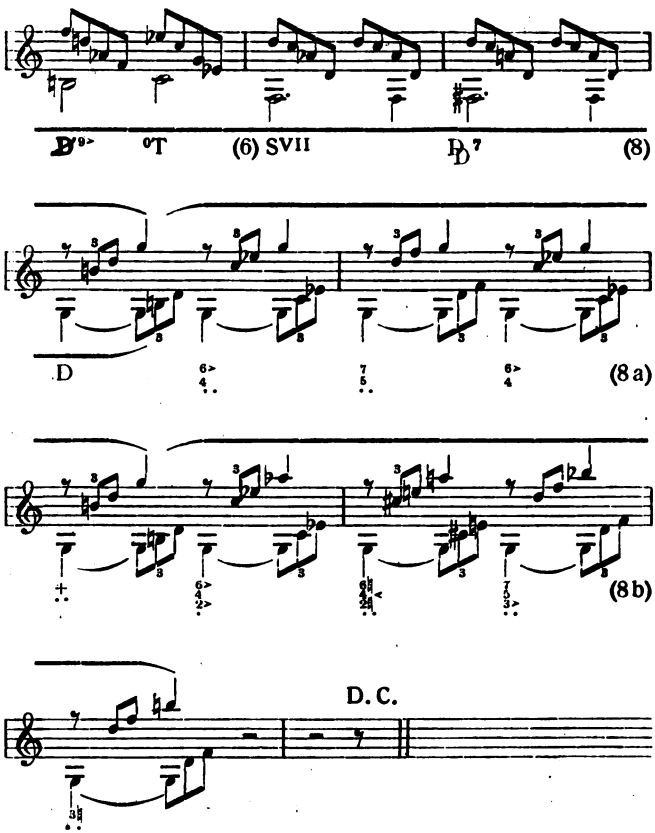
(Übergang) (2. Teil)

In op. 10 II ist die Vermittlung noch weit umständlicher und ausführlicher, sofern eigentlich die ganze Durchführung dem Auftreten des Kopfthemas in D-dur vorausgeht, also die auffallende Tonart an Stelle der Wiederkehr des Kopfthemas in der Haupttonart erscheint. Die Verwandtschaft der Wirkung der drei Beispiele steht aber doch außer Frage. Freilich gegen die leicht beschwingte Grazie der beiden anderen Beispiele sticht der dickflüssige Satz der Eleonoren-Sonate stark ab. Die Durchführung füllt nur zwei achttaktige Sätze, die mit 8 = 2 zusammengeschoben sind. Doch ist der erste erweitert durch einen zweiten Nachsatz (8 = 4a) und der zweite durch zwei zweitaktige Bestätigungen des Halbschlusses auf der Dominante g^+ (7a—8a, 7b—8b).

Digitized by Google

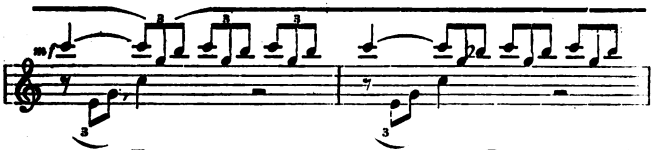


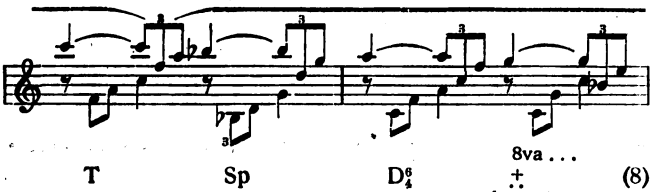
Digitized by Google



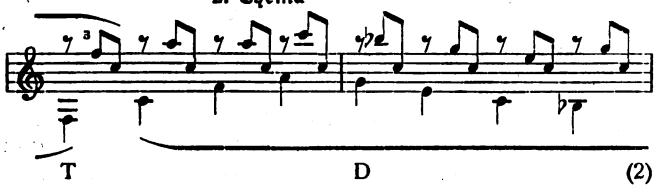
Die nun anschließende Wiederkehr des Kopfthemas in der Haupttonart lenkt zu Ende der zweiten Periode mit c^7 zur Subdominanttonart F-dur, also an der Stelle, wo im ersten Teil nach dem Usus die Dominante hätte erreicht werden sollen. Dadurch entsteht aber hier die weitere Unregelmäßigkeit, daß nun das zweite Thema zuerst in der Subdominanttonart auftritt und erst nach 6 Takten zur Haupttonart zurückfindet.

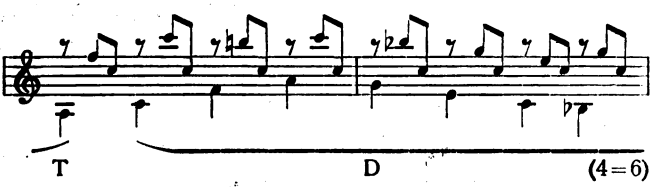
Digitized by Google

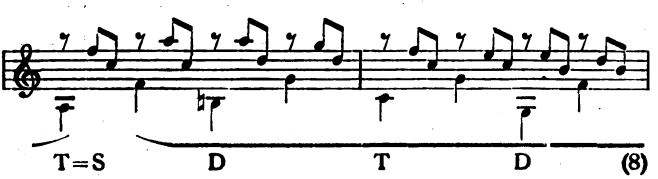




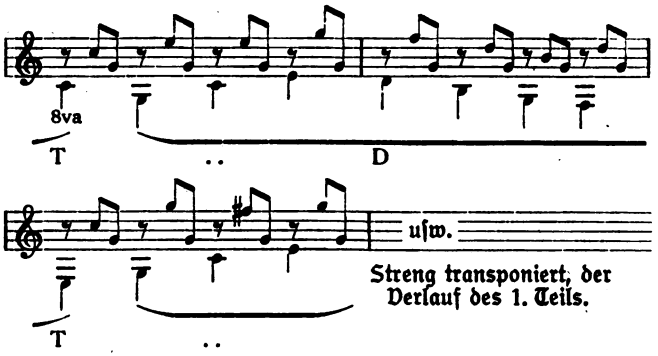
2. Thema



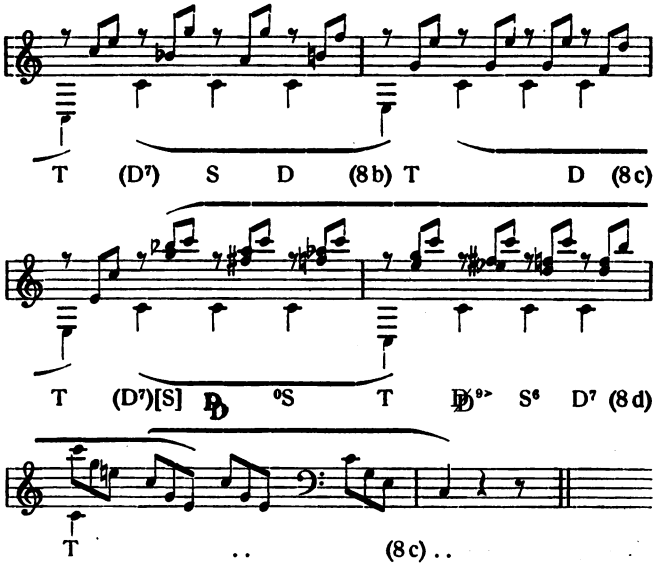




Digitized by Google



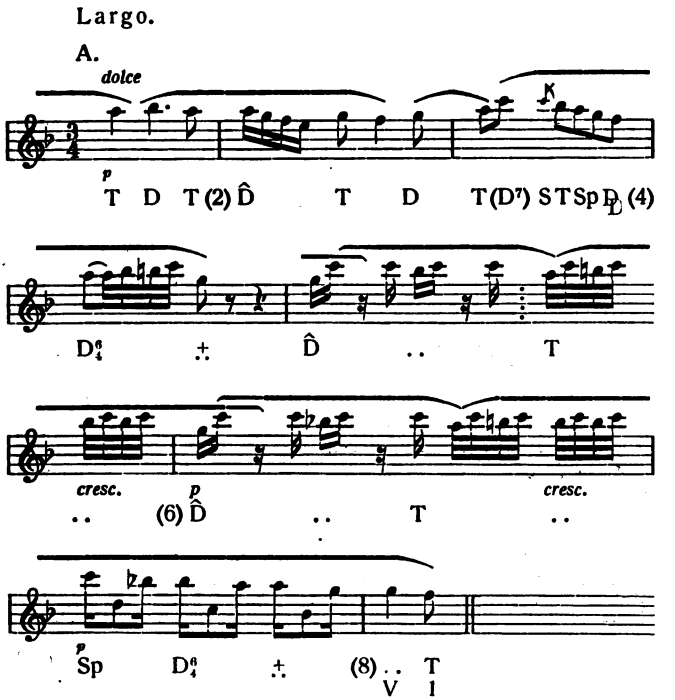
Die epilogisierenden Schlußbestätigungen über dem Orgelpunkt C sind etwas erweitert und durch chromatische Terzen bereichert:



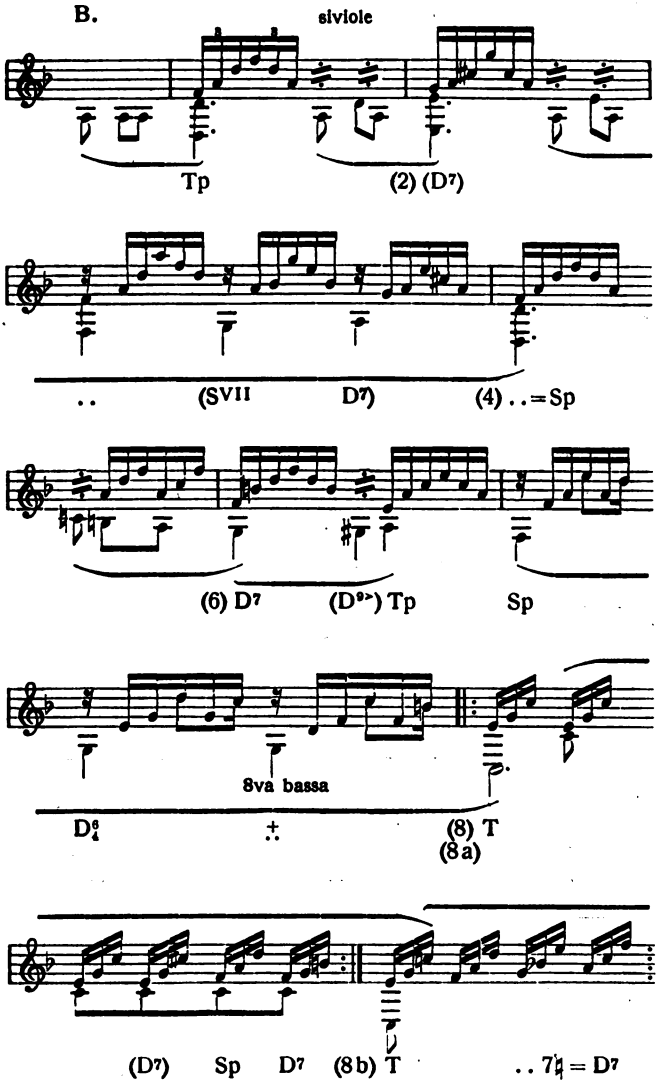
Der zweite Satz der Sonate ist in einer der Sonatenform angenäherten Liedform angelegt. Er ist zwar nicht von

Digitized by Google

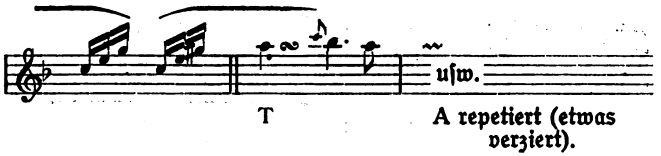
Beethoven selbst beendet, aber Ferdinand Ries' angefügter Schluß trifft wohl sicher Beethovens Absicht. Denn hätte dieser eine Rondoform im Auge gehabt, so würde er den zweiten Vortrag des Kopfthemas (Takt 1—8) nicht wieder zu dem Motiv der zweiten Periode gelenkt, sondern ihm einen bestimmten Abschluß gegeben haben, nach dem ein kontrastierendes Trio hätte beginnen können; natürlich mußte aber die zweite Periode bezüglich ihrer Modulationsrichtung abgeändert werden, d. h. sie durfte nicht wieder zur Dominante C-dur modulieren, sondern mußte in der Haupttonart abschließen. Den einzuschlagenden Weg zeigte aber der Schlußtakt von Beethovens Manuskript deutlich an.



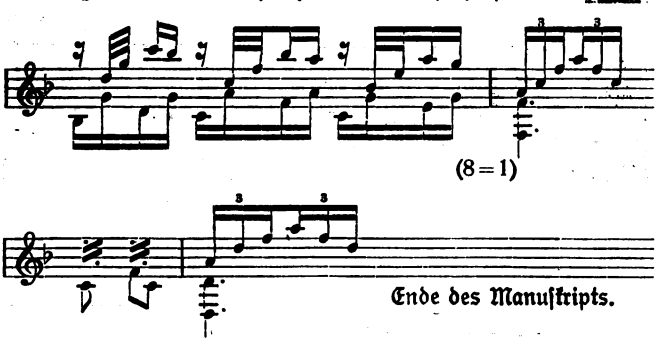
Digitized by Google



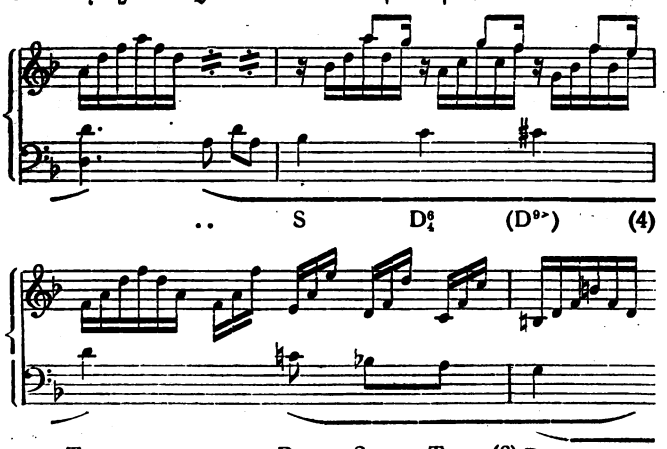
Digitized by Google



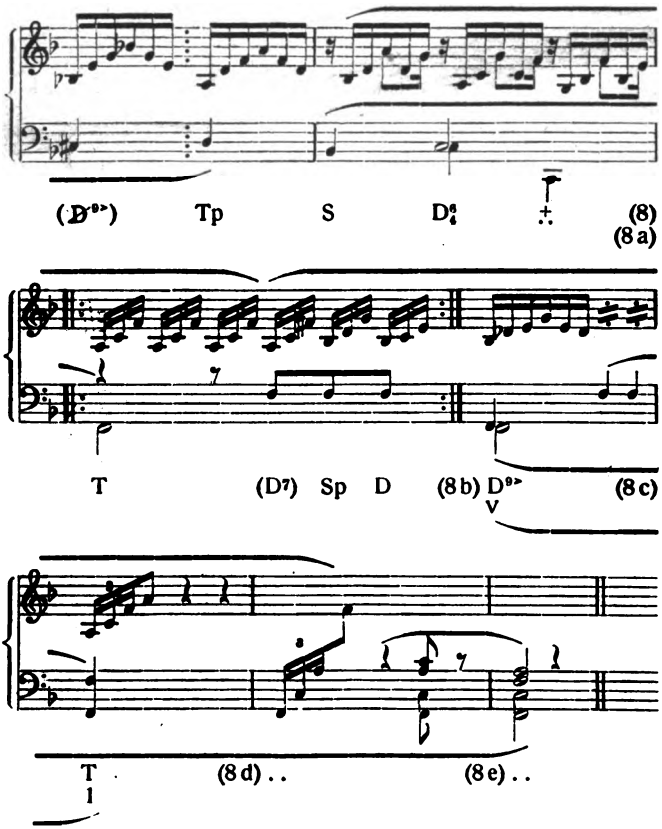
Der Schluß des wiederholten ersten Satzes mit der Andeutung der Wiederaufnahme von B sieht so aus:



Der Schluß von Ferdinand Ries ist dieser:



Digitized by Google



Eleonore von Breuning, geboren 23. April 1772, also zwei Jahre jünger als Beethoven, gestorben 13. Juni 1841 in Koblenz, die Schwester von Beethovens lebenslangem Freunde Stephan von Breuning und 1802 die Gattin des Beethoven nicht minder befreundeten Prof. Dr. Franz Gerhard Wegeler, erhielt mit ihrem jüngeren Bruder Lorenz (Lenz) mehrere Jahre lang von Beethoven Klavierunterricht. Beethoven verdankte dem Breuningschen Hause, besonders Eleonorens

Digitized by Google

Mutter, der Hofrätin Breuning, die günstigsten Einwirkungen auf seinen Charakter und seine Allgemeinbildung (vgl. Thayer, Beethoven I, Kapitel 13). Ein unvollständig erhaltener und nicht datierter Brief Beethovens an Eleonore von Breuning, gewöhnlich ins Jahr 1794 gesetzt, aber wahrscheinlich (vgl. Thayer, Beethoven I², S. 391) sogar noch in Bonn geschrieben, also 1792, legt den Gedanken nahe, daß zwischen dem Jüngling Beethoven und seiner Schülerin eine herzliche Neigung sich zu entwickeln begonnen hatte, als der junge Künstler Bonn für immer verließ.

c) Nr. 4—6 der Jugendsonaten,

drei Sonaten für das Pianoforte (in Es, F-moll, D),

dem Kurfürsten-Erzbischof zu Köln Maximilian Friedrich gewidmet; 1783 bei Boßler in Speier herausgegeben, Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 156—158. Thayer, Chronologisches Verzeichnis Nr. 4: „Nach Beethovens Tode von Haslinger in Wien neu gedruckt als op. 1 (!) und dem Erzherzog Rudolf gewidmet." W. von Lenz, Beethoven, 5. Band, S. 338: „Diese Embryonen enthalten nicht einmal Beethovensche Spuren" (!!).

Nun, diese Embryonen sind die ersten dreisätzigen Sonaten, welche Beethoven geschrieben hat, und daß Lenz die Beethovenschen Spuren nicht gesehen hat (Vorausahnung der Sonate pathétique und ein wundervoller Anklang an die Einleitung der A-dur-Sinfonie) ist sehr merkwürdig. Aber Lenz war eben blind, wo er nicht sehen wollte.

Da für diese Sonaten die frühe Entstehung feststeht (sie sind 1783 im Druck erschienen, also wohl 1782—1783 komponiert; Lenz sagt ohne alle Bürgschaft: „komponiert im 10. Lebensjahre" [1780]), so entsteht die schwierige Frage ihres chronologischen Verhältnisses zu den drei bereits besprochenen. Unmöglich scheint, die Eleonoren-Sonate für älter zu halten als die drei Sonaten von 1783. Wenn wir diese trotzdem als Nr. 4—6 nach jener besprechen, so ist dafür lediglich der bestimmende Grund die entwickeltere Form,

Digitized by Google

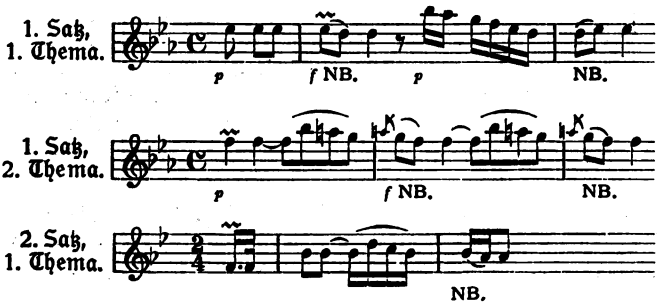
nicht nur die Dreisätzigkeit, sondern auch der weitere Ausbau der Sonatenform gegenüber Nr. 1—3, wie wir gleich sehen werden.

Sonate 4, Es-dur (Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 156).

In meinem Aufsatze in der „Musik", VII (1908), Heft 13 bis 14: „Beethoven und die Mannheimer" habe ich ausführlich nachgewiesen, in wie hohem Maße die Jugendwerke Beethovens im Banne der von Mannheim (Johann Stamitz) ausgehenden neuen Stilrichtung stehen. In der Neuauflage (3. Auflage 1916) des ersten Bandes der Thayerschen Beethovenbiographie, konnte ich an der Hand des von Adolf Sandberger gefundenen Verzeichnisses der Musikbestände der Bonner Hofkapelle beim Regierungswechsel 1784 den bestimmten Beweis geben, daß wirklich der junge Beethoven mit Mannheimer Musik aufgezogen worden ist. Gerade die drei Sonaten von 1783 gehören zu den Werken, welche den Einfluß der Mannheimer am unzweideutigsten dokumentieren. Gleich das Kopfthema der Es-dur-Sonate zeigt eine Physiognomie, die dem Kenner der Mannheimer Sinfonien und Kammermusikwerke aus Dutzenden von Werken vertraut und geläufig ist. Ich verweise dieserhalb auf die thematischen Kataloge in Band III, 1, VIII,2 und XV, 2 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Themaköpfe, die dieses allmähliche Hinaufschieben eines Motivs im Akkord der Tonika zeigen, sind daselbst in Menge zu finden. Auch die vielen p und f, welche von dem im Titel genannten Pianoforte seine gegenüber dem Klavicembalo neuen Mittel fordern, weisen auf Mannheim. Daß noch kein Crescendo oder Decrescendo verlangt ist, muß beinahe verwundern. Nur die zweite Sonate (f-moll) hat Takt 13 ein Crescendo, dem Takt XVI das F folgt. Die C-dur-Sonate für Eleonore von Breuning ist dagegen durchsetzt mit Crescendo, Decrescendo, auch <>, so daß die spätere Entstehung derselben (1792?) auch durch diese Äußerlichkeit eine Bestätigung erhält. Durchaus mannheimisch sind aber auch die seufzerartigen Motivendungen , welche sowohl das erste

Digitized by Google

als das zweite Thema der Es-dur-Sonate derart häufen, daß der Gegensatz des ersten und des zweiten Themas fast ganz verwischt wird. Natürlich ist das ein grober Konstruktionsfehler, der noch auffälliger dadurch wird, daß auch das erste Thema des zweiten Satzes (Andante) ebenso seufzt:

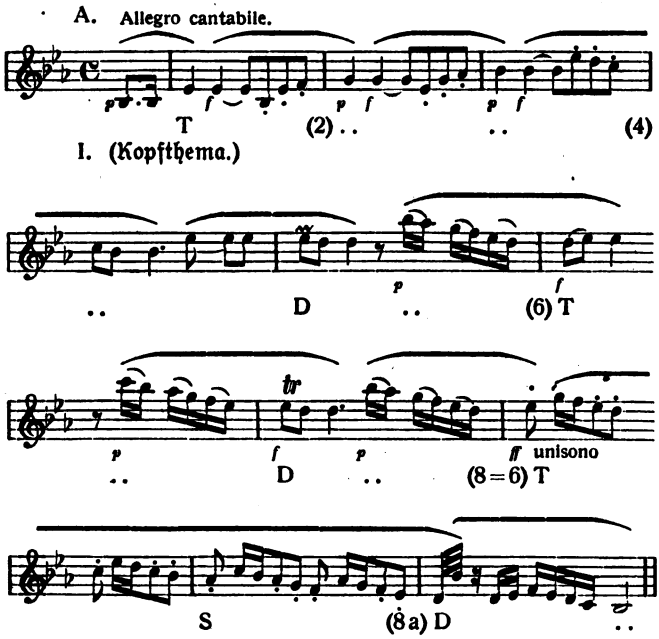


Auch bleibe nicht unbemerkt, daß der erste Satz der Es-dur-Sonate die Charakteristik ‚Allegro cantabile' trägt, die zwar bereits bei Pergolesi vorkommt, aber doch besonders durch Franz Xaver Richter der Mannheimer Schule zugeführt wurde.

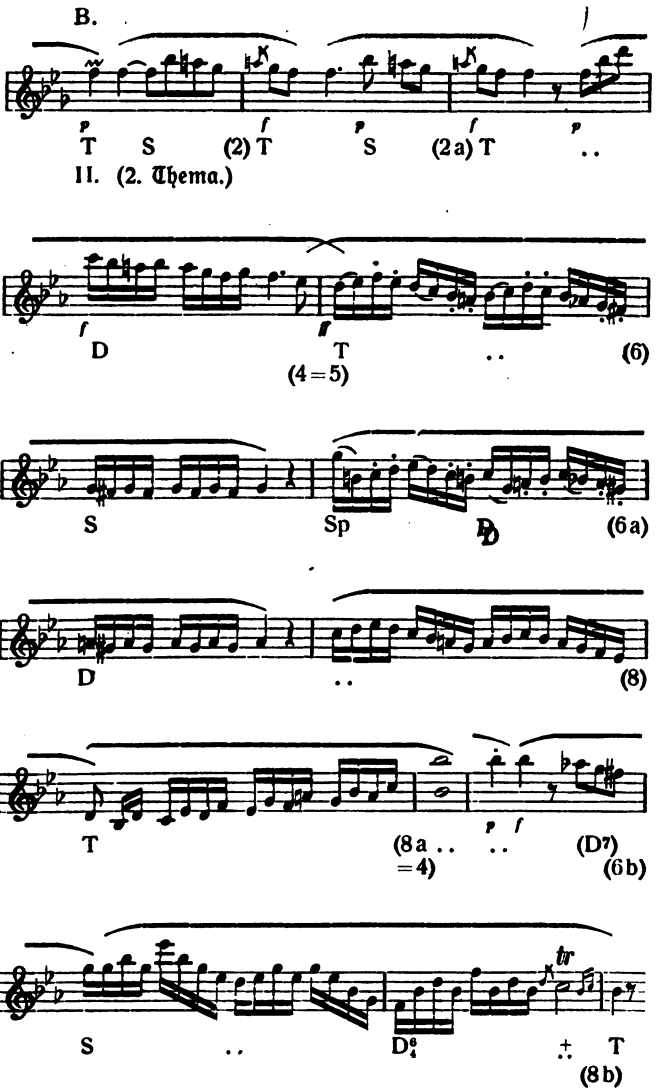
Der erstarkende künstlerische Instinkt für die Entwicklung der Form zeigt sich zunächst in dem Geschick, mit dem der jugendliche Komponist den Eintritt neuer Motive vorbereitet. So gleich in dem ff-unisono, das aus dem ersten Thema zum Halbschluß auf der Dominante (b^+) führt (Takt 8 = 6a), nach welchem das zweite Thema mit derselben Harmonie in Tonikabedeutung einsetzt. Das ist freilich noch nicht die dem reifen Meister selbstverständliche Art, die Modulation bis zum Halbschluß auf der Dominante der Dominanttonart zu steigern, nach der erst das neue Thema in der Dominanttonart wirklich bestimmt erwartet wird. Aber es ist das ein aus der Jugenpraxis der Altklassiker herübergekommener kleiner Fehler, den auch z. B. noch die Sonatine G-dur op. 49 II hat (1802 komponiert). Der Fehler liegt darin, daß der Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart eben noch keine Modulation ist und

Digitized by Google

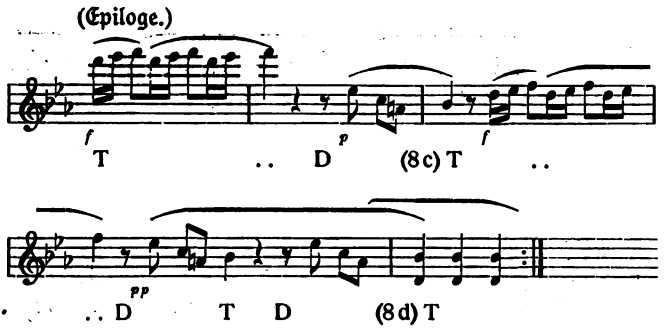
daher nach ihm das zweite Thema mit Tonalitätssprung einsetzt (D = T). Es ist also derselbe Fehler, als wenn in der Fuge weder der Dux noch der Comes zur Dominante moduliert, sondern vielmehr der Comes nach Abschluß des Dux in der Haupttonart unvermittelt in der Dominanttonart folgt. Dagegen ist aber das Unisono des Abschlusses ein vorzügliches Mittel, den Eintritt des neuen Themas wirksam zu machen. Ebenso geschickt ist die Steigerung der Figuration zu Ende des zweiten Themas mit effektvollem Abschluß durch den sogenannten Arientriller (auf c^2), nach welchem die neuen Motive der Epiloge durch ihre rührende Einfachheit entzücken. Auch hier hat die Bekanntschaft Beethovens mit den Mannheimern schöne Früchte gezeitigt. Echt mannheimisch sind dann auch die drei Akkordschläge als Ende sowohl des ersten als des zweiten Teiles des Satzes:



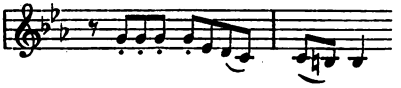
Digitized by Google



Digitized by Google



Durchaus vormozartisch ist nun die Anlage der Durchführung, nämlich der Anfang des zweiten Teils mit dem Kopfthema in der Dominanttonart. Der ganze Vordersatz des ersten Satzes ist transponiert reproduziert, und erst der Nachsatz lenkt mit $T_{1<} = D^7$ zur Paralleltonart C-moll, in welcher das Unisono (auf g^+) reproduziert wird. Nun erscheint neues motivisches Material, ein voller achttaktiger Satz in C-moll. Das Motiv



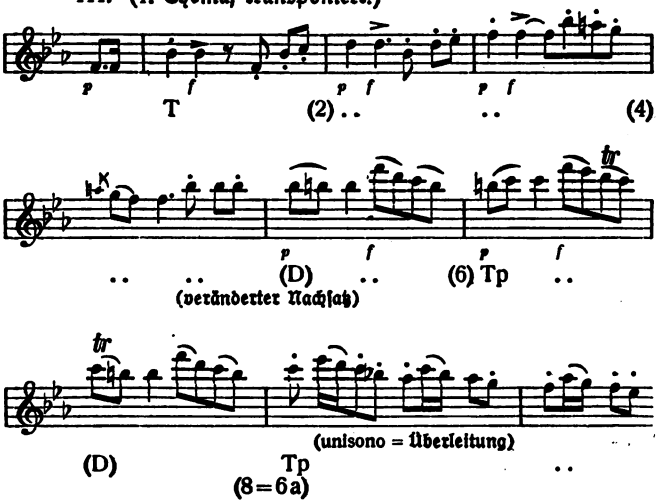
läßt sich zwar als dem ersten oder auch dem zweiten Thema entstammend ansehen, da es ebenfalls den Mannheimer Seufzer am Ende hat, soll aber wohl auf den dritten Satz (Rondo, Vivace 6/8) hinweisen, dessen Thema es eng verwandt ist:

Beides läßt sich auch vereinigen, wenn man das Motiv aus dem ersten Thema entwickelt und den Rondosatz als Weiterverwertung desselben auffaßt. Da auch der zweite Satz, wie angedeutet, thematisch dem ersten entstammt, so ergibt sich durch solche Deutung eine motivische Einheitlichkeit der ganzen Sonate. Der weitere Verlauf der Durch-

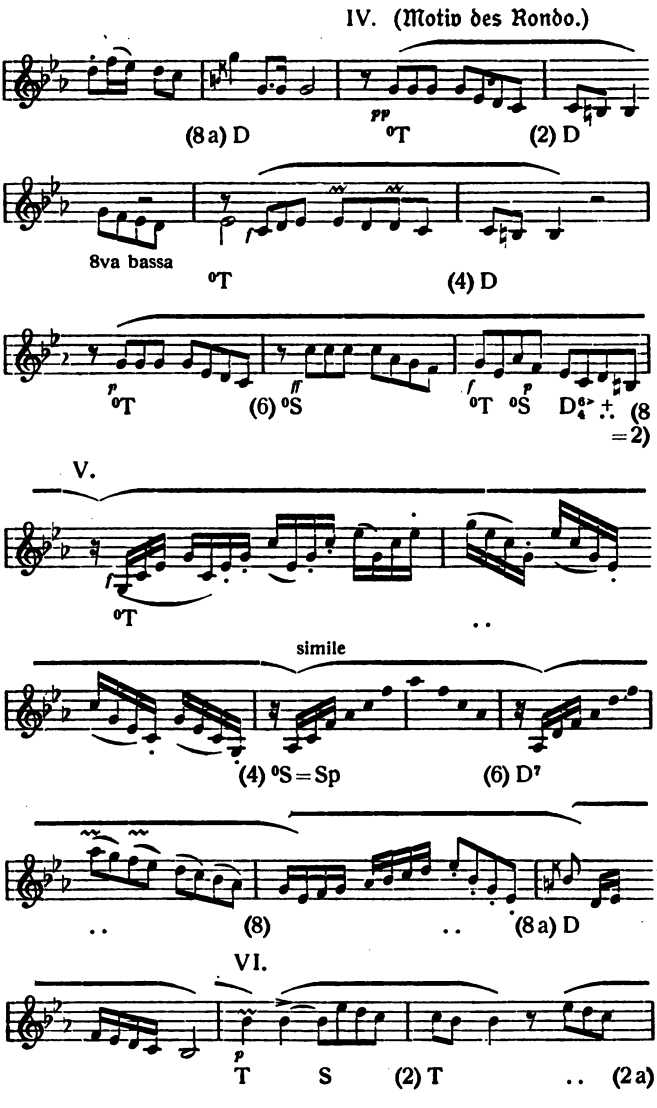
Digitized by Google

führung bringt nach dem C-moll-Satze (über das Motiv des Rondo) eine weitere Periode, die sich von C-moll zum Halbschlusse auf den B-dur-Akkord wendet und nur heftige akkordische Figuration entfaltet, zuletzt aber das Unisono nach Art des ersten Teils vor dem zweiten Thema aufnimmt, worauf nun das in die Haupttonart versetzte zweite Thema in seinem ganzen Verlaufe bis einschließlich der Epiloge wiederkehrt wie im ersten Teile. Wir haben also eine gegen die ersten drei Jugendsonaten viel reicher entwickelte Sonatenform vor uns, die aber doch noch nicht dem entspricht, was die jüngeren Mannheimer und Haydn und Mozart als Typus aufgestellt hatten, sondern noch immer den Übergangsprozeß aus der dreiteiligen Liedform darin erkennen läßt, daß der Durchführung nicht die vollständige Reproduktion des Thementeils folgt, sondern der Anfang der Durchführung selbst einen Teil der transponierten Wiederholungen repräsentiert (durch das transponierte Kopfthema). Hier folgt der Gesamtverlauf des zweiten Teils übersichtlich skizziert:

III. (1. Thema, transponiert.)

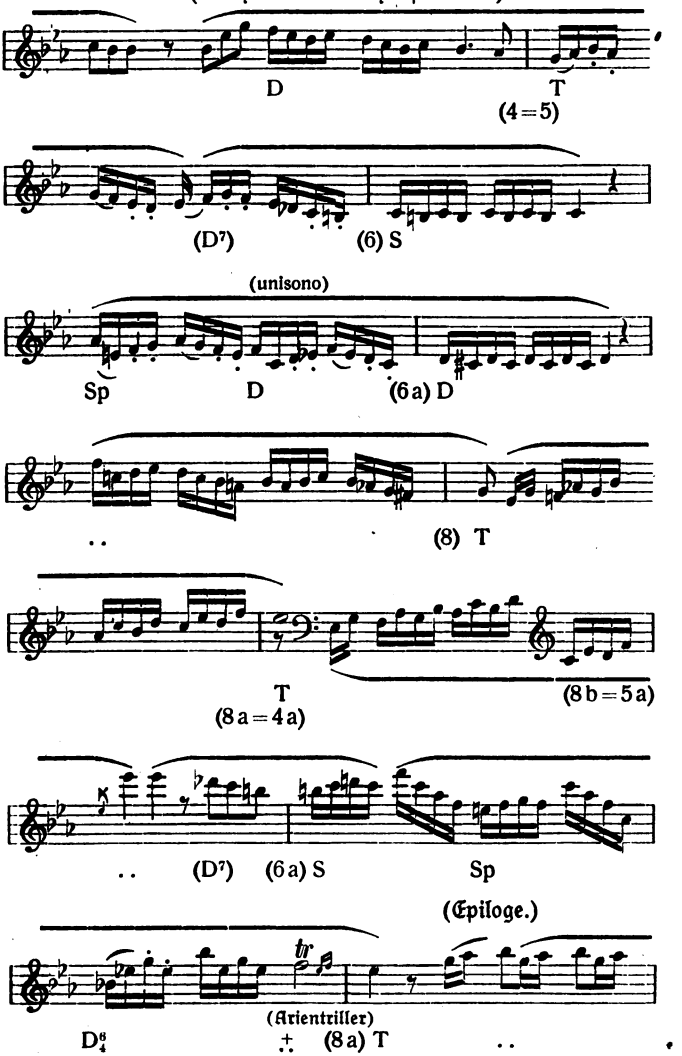


Digitized by Google

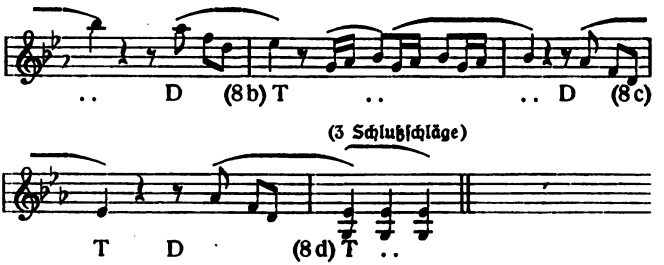


Digitized by Google

(2. Thema in der Haupttonart.)



Digitized by Google



Wie die beigeschriebenen Taktzahlen aufweisen, umfaßt der ganze erste Satz sechs Perioden, nämlich:

erster Teil:

I. (Kopfthema): 1—8, 7a—8a [10 Takte],

II. (zweites Thema nebst Epilogen): 1—2, 2a, 3—4 (= 5)—6, 5a—6a, 7—8, 8a (=4), 5b—8b, 7c—8c, 7d—8d [20 Takte];

zweiter Teil:

III. (Kopfthema in B-dur, wendend nach C-moll): 1—8 (= 6a), 7a—8a [10 Takte].

IV. (über das Rondomotiv, C-moll): 1—8 [8 Takte].

V. Arpeggiofiguration, mit 8 = 2 ansetzend, bis 8 glatt durchgeführt, dann 8a (Halbschluß) [8 Takte].

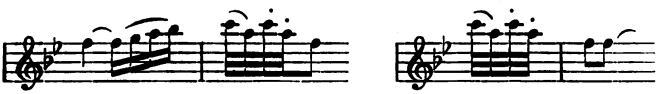
VI. (zweites Thema in der Haupttonart): 1—2, 2a, 3—4 (= 5)—6, 5a—6a, 7—8 (= 4a), 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 8 d [20 Takte].

Daß diese 75 Takte tatsächlich nur sechs achttaktige Sätze repräsentieren, von denen zwei durch Einschaltungen, Bestätigungen usw. die Ausdehnung von 20 Takten haben, ist eine sehr wichtige Erkenntnis. Auf ihr beruht die leichte Übersichtlichkeit des ganzen Stückes. Eine andere Teilung und andere Deutung des Aufbaues ist wohl in diesem Falle ganz ausgeschlossen, da die einzelnen Perioden durch formelle Abschlüsse (Halbschluß, Ganzschluß) und das Auftreten neuer Motive sich scharf gegeneinander abheben. Schon dieses einfache Beispiel wird klar machen, daß die Andeutung des Aufbaues durch die Taktzahlen der Auffassung eine sehr wesentliche Hilfe leistet und eine weitschichtige Umschreibung

Digitized by Google

mit Worten vollständig ersetzt. Ob man dazu noch eine kurze Charakteristik der Hauptbruchstücke der Form fügt, wie das zuerst die Stuttgarter Klassikerausgaben eingebürgert haben (H S = Hauptsatz, S S = Seitensatz) oder aber das Erkennen dieser Teile durch theoretische allgemeine Belehrung garantiert, tut dann nicht mehr viel zur Sache. Das, worauf es allein ankommt, ist die bestimmte Unterscheidung eigentlich konstruktiver Formteile von akzessorischen, ergänzenden; diese aber gewährleisten die Taktzahlen hinlänglich.

Der zweite Satz (Andante) ist, wie bereits bemerkt, in seinem thematischen Materiale dem ersten viel zu ähnlich, besonders wirken die gar zu gleichartigen Themaanfänge (erster Satz, erstes und zweites Thema, zweiter Satz, erstes und zweites Thema und Epiloge) doch allzu ermüdend. Hier zeigt sich deutlich die jugendliche Unerfahrenheit. Die Form des zweiten Satzes ist ebenfalls eine ziemlich entwickelte Sonatenform. Deutlich ist ein zweites Thema erkennbar, das im ersten Teile in F-dur steht und im zweiten Teile mitsamt den Epilogen nach B-dur transponiert wiederkehrt. Die Durchführung ist freilich von minimalen Dimensionen (nur 6 Takte: 1—4(= 6)—8); sie beginnt nicht, wie im ersten Satze, mit dem transponierten Kopfthema, sondern mit einem aus der zweiten Periode des ersten Themas stammenden, aber metrisch umgewandelten Motiv:



dort (1. Teil, Takt 10) hier (2. Teil, Takt 1)

Der kurze Rückgang (mit f^+—f^7—b^+) führt nun zur Reproduktion des Kopfthemas in der Haupttonart (wieder ein wichtiger Fortschritt im Ausbau der Form), und auch alles übrige Material des ersten Teiles erscheint wieder, in der bekannten normalen Weise tonartlich vereinheitlicht (mit Vermeidung der Modulation zur Dominanttonart). Der ganze Satz umfaßt wie der erste sechs Perioden mit zusammen 62 Takten:

Digitized by Google

1. Teil: I (Kopfthema): 1—8 [8 Takte].

II dessen freie Weiterführung mit Modulation nach F-dur und Halbschluß auf C-dur — auch das wieder ein Fortschritt, (vgl. oben S. 29): 1—8, 7a—8a [10 Takte].

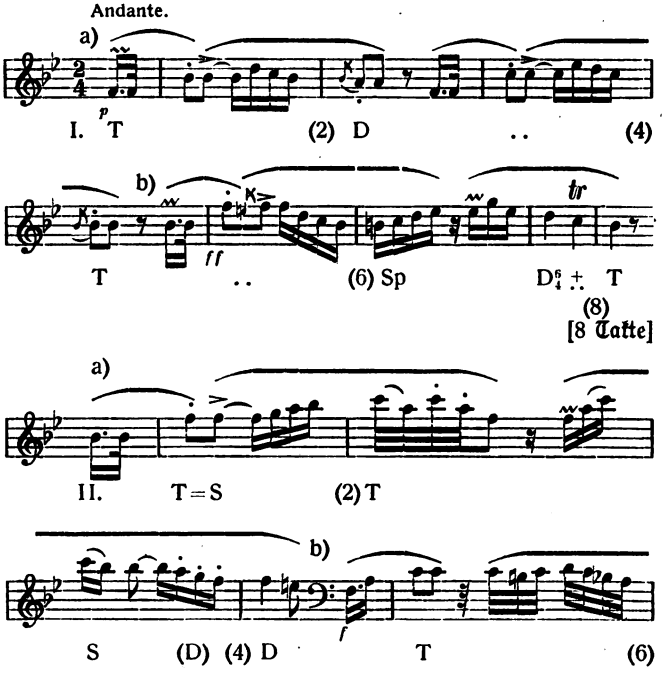
III (zweites Thema und Epiloge): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [13 Takte].

2. Teil: IV (Durchführung): 1—4 (= 6)—8 [6 Takte].

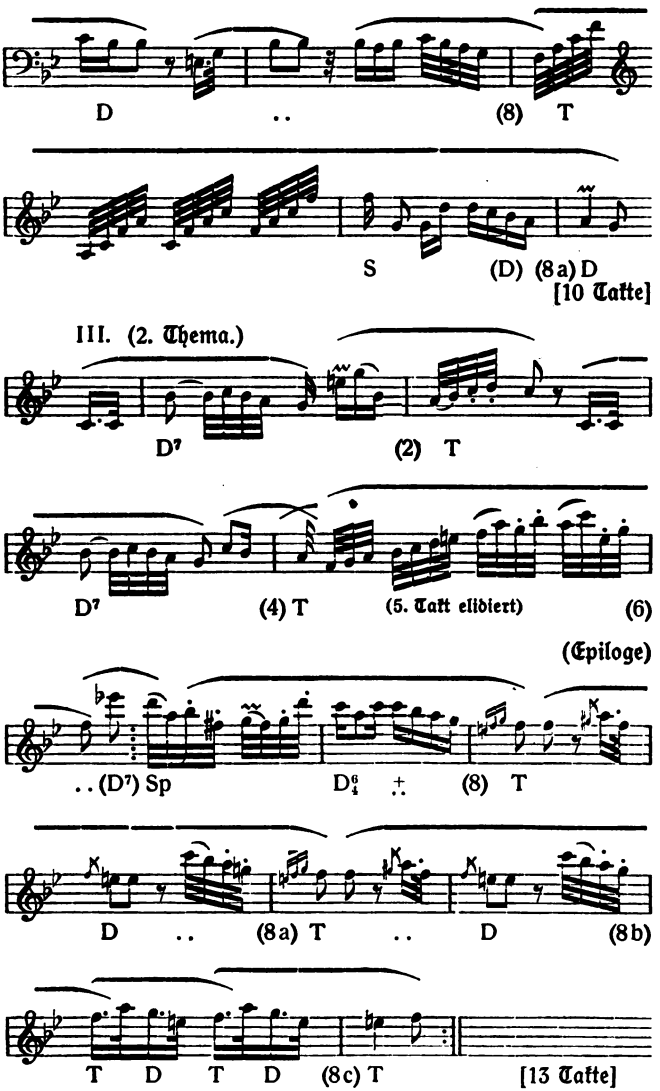
V (Kopfthema wieder in der Haupttonart, kombiniert aus der ersten Hälfte von I und der zweiten Hälfte von II): 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a [12 Takte].

VI (zweites Thema in B-dur und Epiloge): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [13 Takte].

Hier ist die vollständige Skizze der Analyse des Satzes:

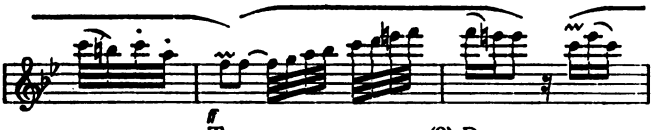


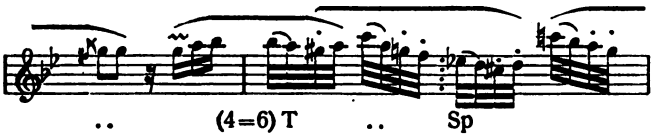
Digitized by Google

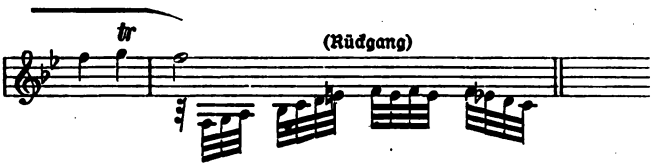


Digitized by Google

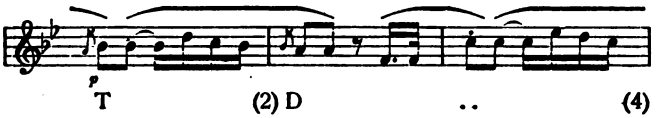
IV. (Durchführung.)

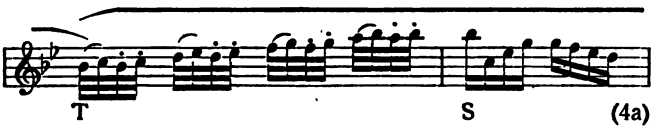


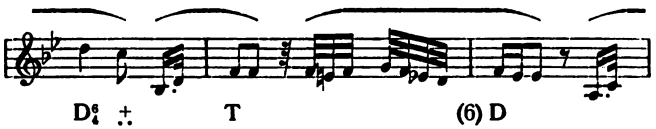




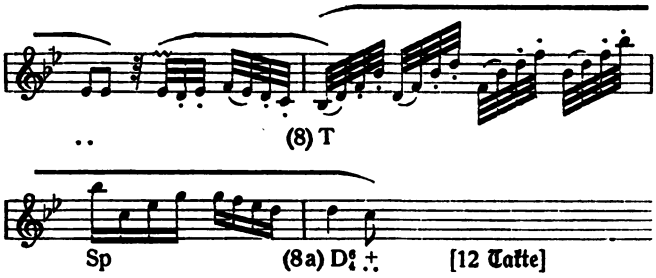
V. (= Ia + IIb.)



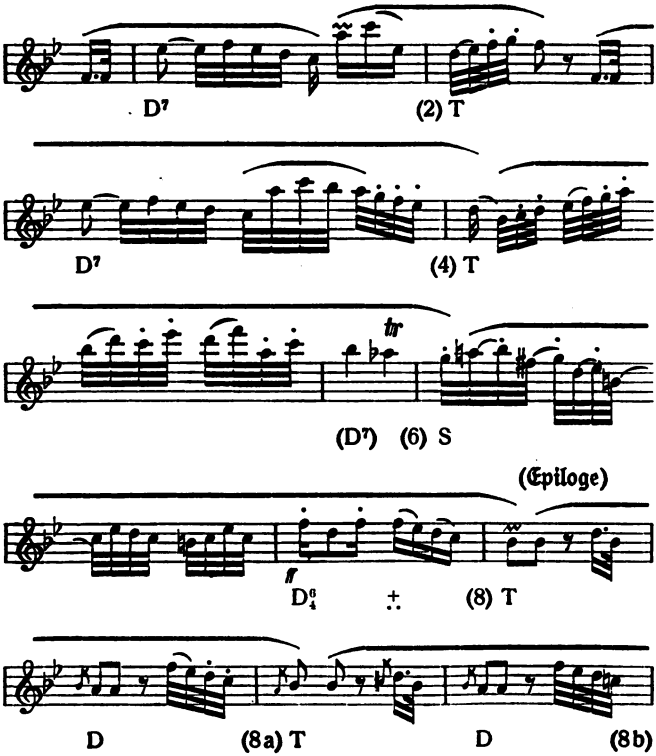




Digitized by Google



VI. (2. Thema in B-dur.)

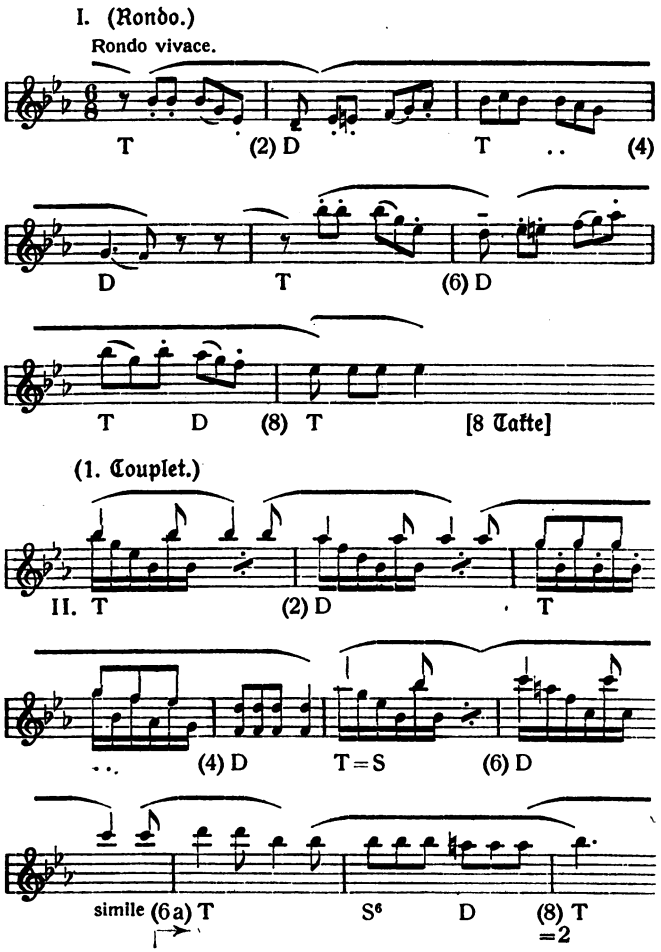


Digitized by Google

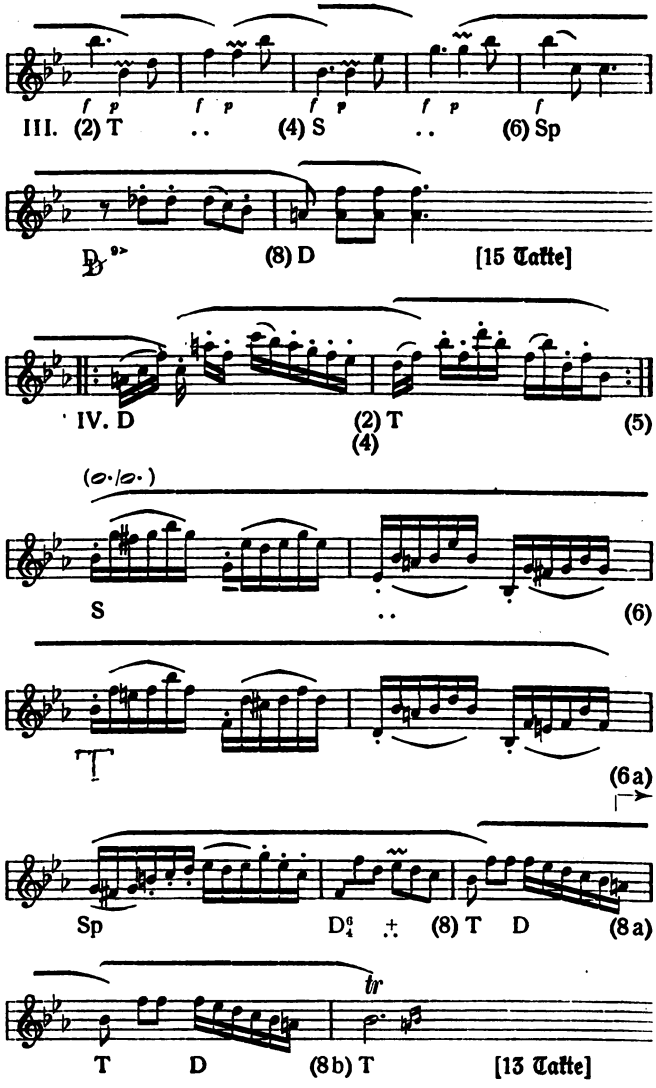
Der Schlußsatz der Sonate ist ein Rondo mit drei Couplets, von denen aber keins wiederkehrt, so daß also keinerlei Formelemente der Sonatenform hineinspielen. Das Rondothema ist schlicht achttaktig. Das erste Couplet umfaßt zwei mit (8 = 2) zusammengeschobene achttaktige Sätze und einen dritten, der im Nachsatz vorübergehend eine Bewegung in längeren Zählwerten (𝅗𝅥.) annimmt (5—6, 4 Takte), sich auf den 6. Takt noch einmal aufstützt (6a) und eine viertaktige Schlußbestätigung anhängt, so daß er auf 13 Takte anwächst. Bezüglich des Aufstützens auf den 6. Takt als Proposta einer Dreitaktgruppe 6., 7—8 nach vorausgegangenem 6. Takt als Risposta des 5. Taktes bemerke ich, daß dieses metrische Phänomen überaus häufig ist und deshalb unter die typischen Bildungen gerechnet werden muß: 5—6; 6a, 7—8. Durch die Bezeichnung ⌐➤ unter 6a mache ich darauf aufmerksam, daß es sich nicht um eine Bestätigung des 6. Taktes handelt, sondern um etwas Ähnliches, wie die Unterscheidung der 5 und 5, die ich schon längst öfter in den Phrasierungsausgaben anwenden mußte. Die zweite 6 gehört nicht zur dritten Zweitaktgruppe, sondern zur engeren Einheit mit der 4. (Typus Schwer — Leicht — Schwer). Damit ist eine neue Art der vereinzelt auftretenden Dreitaktigkeiten befriedigend erklärt. Das erste Couplet umfaßt somit 8 + 7 + 13 = 28 Takte, das zweite Couplet (C-moll) ist 27 Takte lang, nämlich in den zwei Sätzen: 1—8, 8a, 8b, 8c, 5—6 (in doppelt so langen Werten), 6a, 7—8, und: 1—4, 4a, 5—8. Das dritte Couplet endlich gliedert sich in die zwei Sätze: 1—8; 1—4, 3a—4a, 5—6, 6a—8, 8a (20 Takte).

Digitized by Google

Dem letzten Rondovortrage sind zwei eintaktige Bestätigungen angehängt (8a, 8b). Der Gesamtumfang des Rondos ist 107 Takte in neun Perioden. Auch hier gebe ich die vollständige Analyse der Melodie:



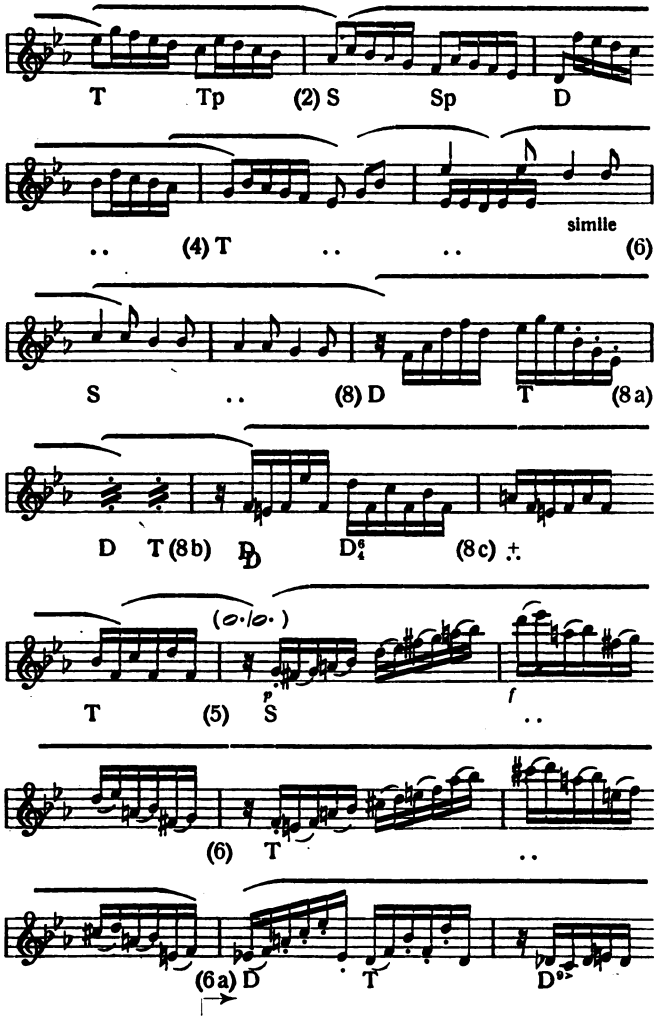
Digitized by Google



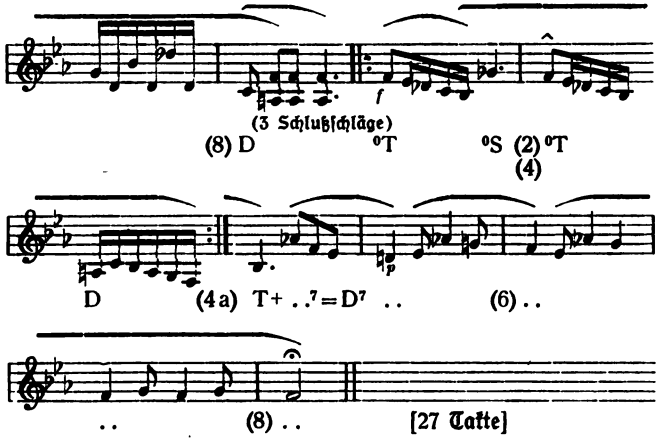
Digitized by Google

V. = I. (Rondo.)

VI.—VII. (2. Couplet.)

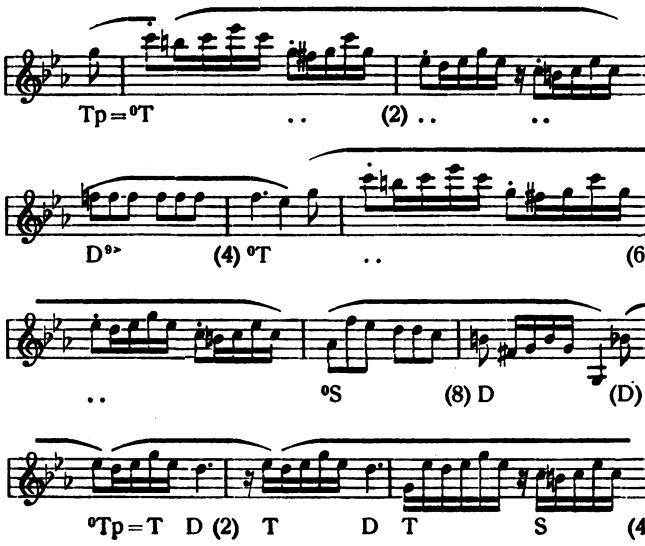


Digitized by Google

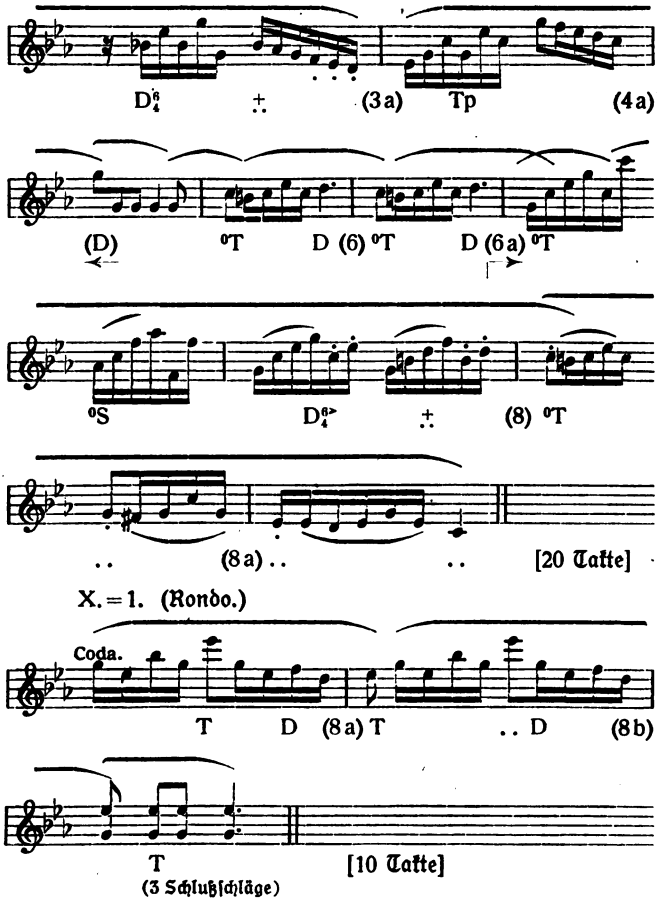


VIII. = I. (Rondo.)

IX. (3. Couplet.)



Digitized by Google

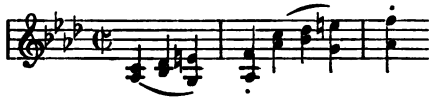


Sonate 5, F-moll (Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 157).

Diese Sonate weist im ersten Satze so stark auf die Sonate pathétique op. 13 hin, daß Lenzs Urteil gründlich Lügen gestraft wird. Wie in op. 13 geht dem Hauptthema eine pathetische Einleitung (9 Takte Larghettomaestoso) voraus,

Digitized by Google

die wahrscheinlich auch bei der Reprise abermals gespielt werden soll (in beiden Sonaten fehlt das Wiederholungszeichen zu Anfang des Ganzen oder zu Anfang des Allegro, so daß die Frage strittig scheinen kann). Auch hier kehrt wie in op. 13 nach der Durchführung die Einleitung vor Wiedereintritt des ersten Themas transponiert wieder. Die frappanteste Erinnerung an op. 13 ist aber das Hauptmotiv des Allegro assai

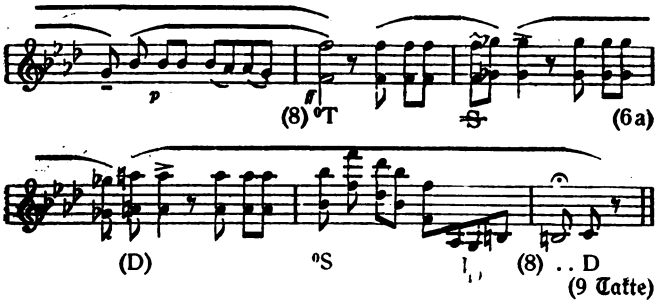


Der erste Satz hat die bestimmt entwickelte Sonatenform: zwei deutlich verschiedene Themen (das zweite steht im ersten Teile in der Paralleltonart As-dur, im zweiten Teile in der Haupttonart F-Moll. Auch die Schlußanhänge kehren im zweiten Teile getreu transponiert wieder. Ausgeprägte Epiloge sind nicht vorhanden. Der Gesamtaufbau umfaßt sieben Perioden:

I. (Einleitung): 4., 5—8, 5a—8a [9 Takte].
II. (erstes Thema): 1—4 (=5)—8, 8a [8 Takte].
III. (zweites Thema mit Schlußanhängen): 1—8, 7a—8a, 5a—8b, 7c—8c, 7d—8d, 8e [19 Takte].
IV. (Durchführung): 1—6, 5a—6a, 7—8 [10 Takte].
V. (= I, Einleitung in B-moll): 4., 5—8, 5a—9 [10 Takte].
VI. (= II, erstes Thema unverändert) [8 Takte].
VII. (zweites Thema in F-moll): 1—8, 7a—8a, 5a—8b, 7c—8c, 7d—8d, 8e [19 Takte]. In Summa 83 Takte.

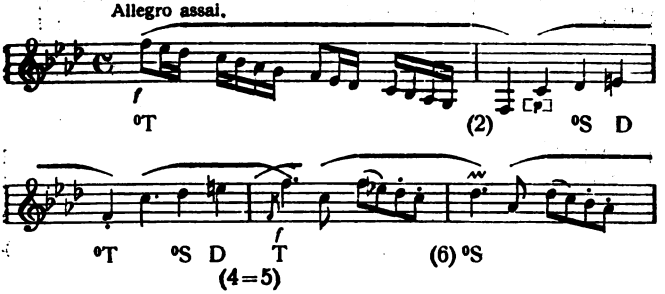
Hier ist die Skizze der vollständigen Analyse:

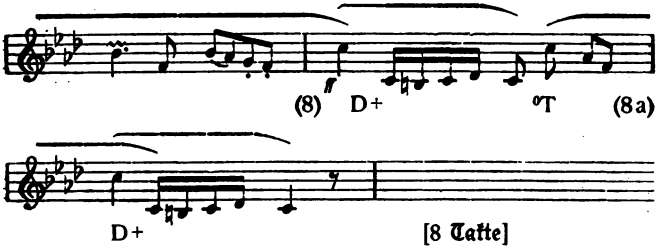
Digitized by Google



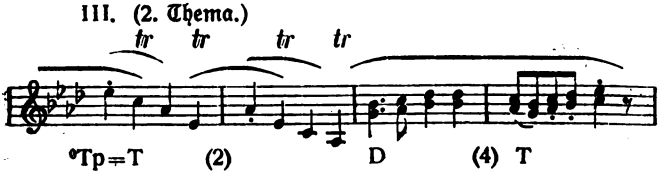
II. (1. Thema.)

Allegro assai.

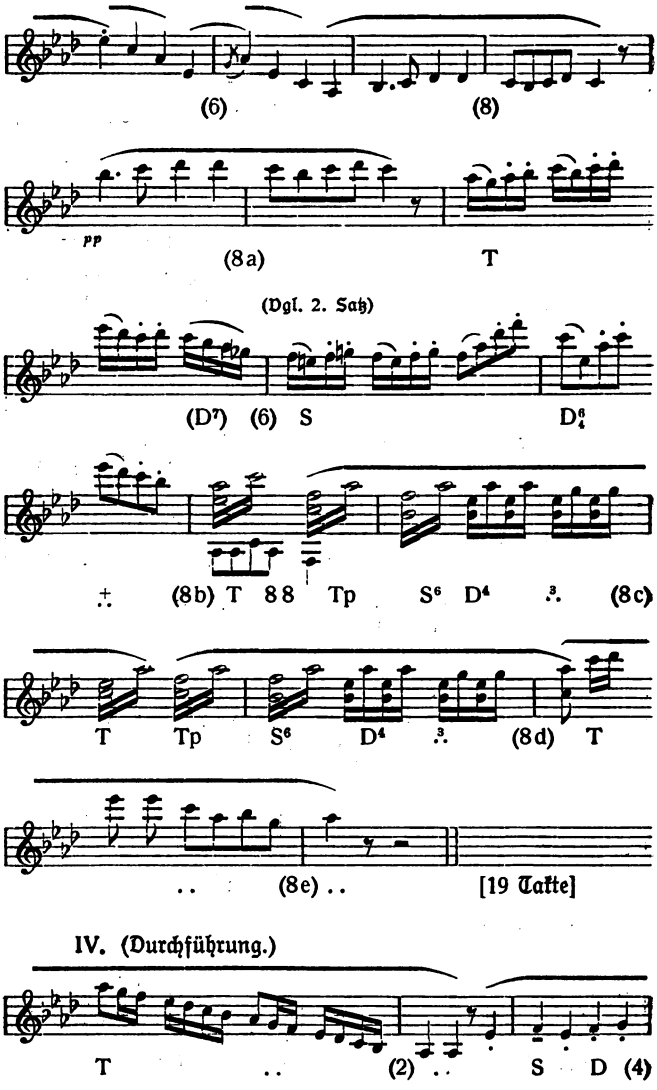




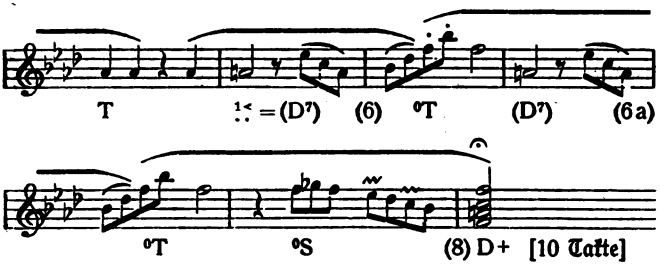
III. (2. Thema.)



Digitized by Google

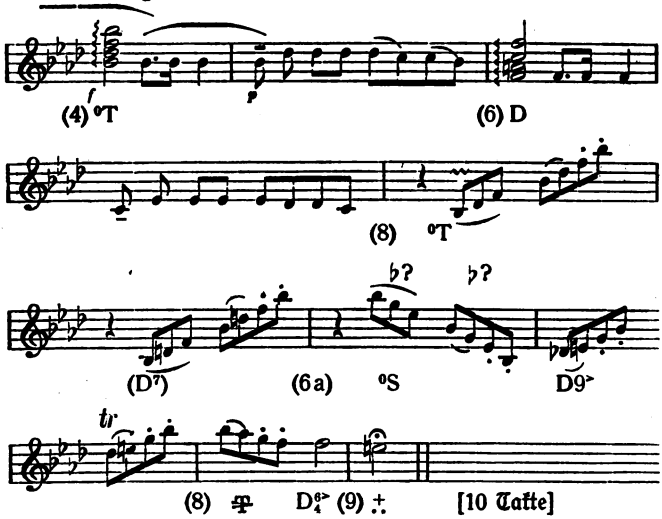


Digitized by Google



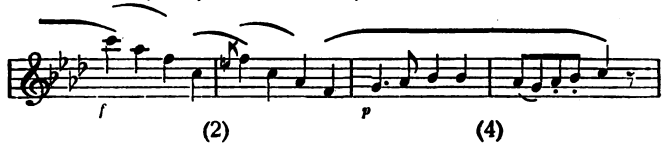
V. (= I.)

Larghetto maestoso.

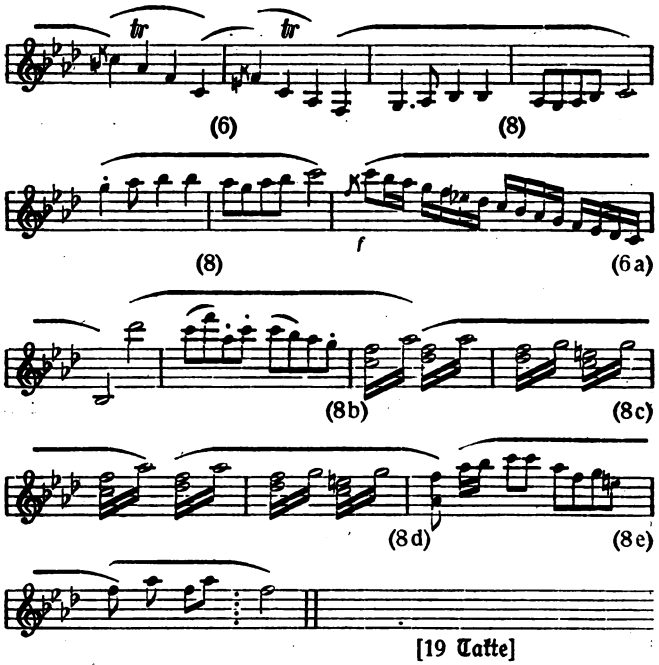


VI. (= II.) unverändert [8 Takte].

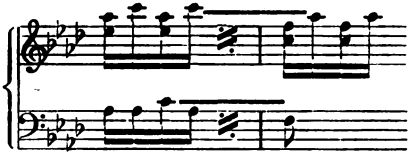
VII. (2. Thema in F-Moll.)



Digitized by Google



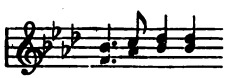
Eine Parallelführung von Melodie und Baß, die der reife Beethoven nicht durchgelassen hätte, findet sich Takt 8b und 7c der dritten Periode:



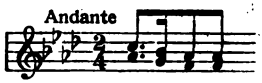
Dieselbe ist leicht zu beseitigen durch Herabrücken des zweiten Viertels der rechten Hand oder auch gleich durch Beginn des Tremolos in der Lage $\frac{\text{as}}{\text{c}}$.

Digitized by Google

Der zweite Satz Andante $^2/_4$ knüpft auch in dieser Sonate wie in der Es-dur an ein Motiv des zweiten Themas des ersten Satzes an:

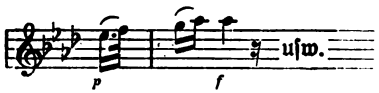


(2. Thema, Takt 3)

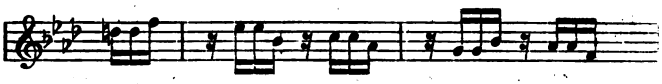


(2. Satz, Anfang)

Ein paar Anklänge an die Mannheimer Schule sind auch hier bemerkbar, nämlich Takt 24f. die Seufzer



und Takt 32ff. der „gewundene Abstieg":



Doch steht der Charakter des ganzen Satzes unverkennbar unter dem Einflusse von Franz Xaver Richter und Johann Stamitz. Das Passagenwerk hat Beethoven nicht nur in diesem Satze, sondern überhaupt in den drei Sonaten vom Jahre 1783 auffallend minutiös bezüglich der Artikulation bezeichnet; besonders fällt auf das wechselnde Binden und Stoßen von zwei und zwei Noten. Dasselbe gestattet Schlüsse auf Beethovens eigene Spieltechnik, welche ja die Zeitgenossen so rühmen.

Die Form des zweiten Satzes ist eine der Sonatenform angenäherte Liedform, sofern der erste Teil zur Dominante Es-dur moduliert und in ihr charakteristische Gebilde entwickelt, die der zweite Teil in die Haupttonart transponiert wiederbringt. Der Satz gliedert sich in fünf zum Teil erheblich erweiterte Perioden, nämlich:

I. (Kopfthema, As-dur): 1—8 [8 Takte].

II. (Weiterführung mit Halbschluß auf es $^6_4$ :: : 1—6, 5a—6a, 7—8 [10 Takte].

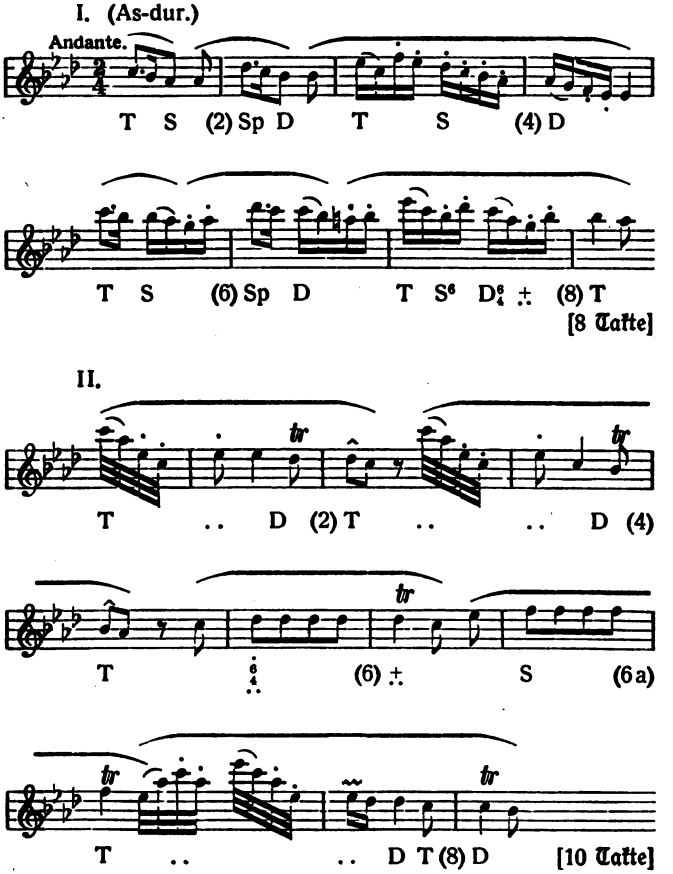
III. (zweites Thema mit Schlußanhängen): 1—6, 6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b (= 5)—8c, 7d—8d, 7e—8e [22 Takte].

Digitized by Google

IV. (Durchführung): 1—8, 5a—6a, 6b, 7a—8a, 6c—8d, 7c—8c [20 Takte].

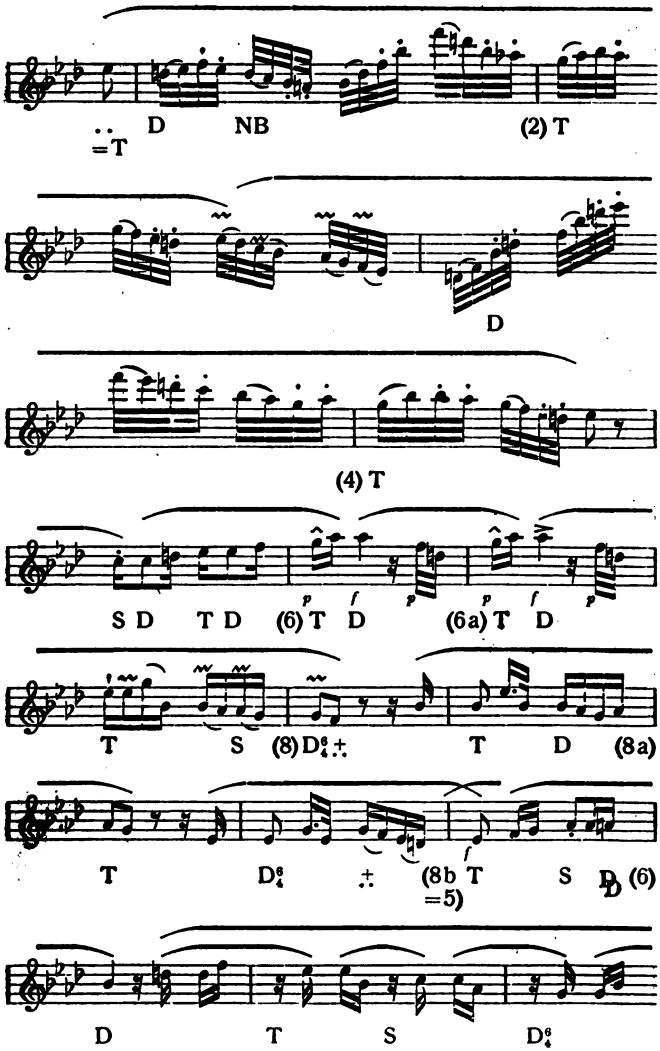
V. (zweites Thema usw.): 1—6, 6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b (= 5)—8c, 7d—8d, 7e—8e (= 5)—8f [25 Takte].

Hier ist die Melodieskizze mit den erforderlichen analytischen Angaben:

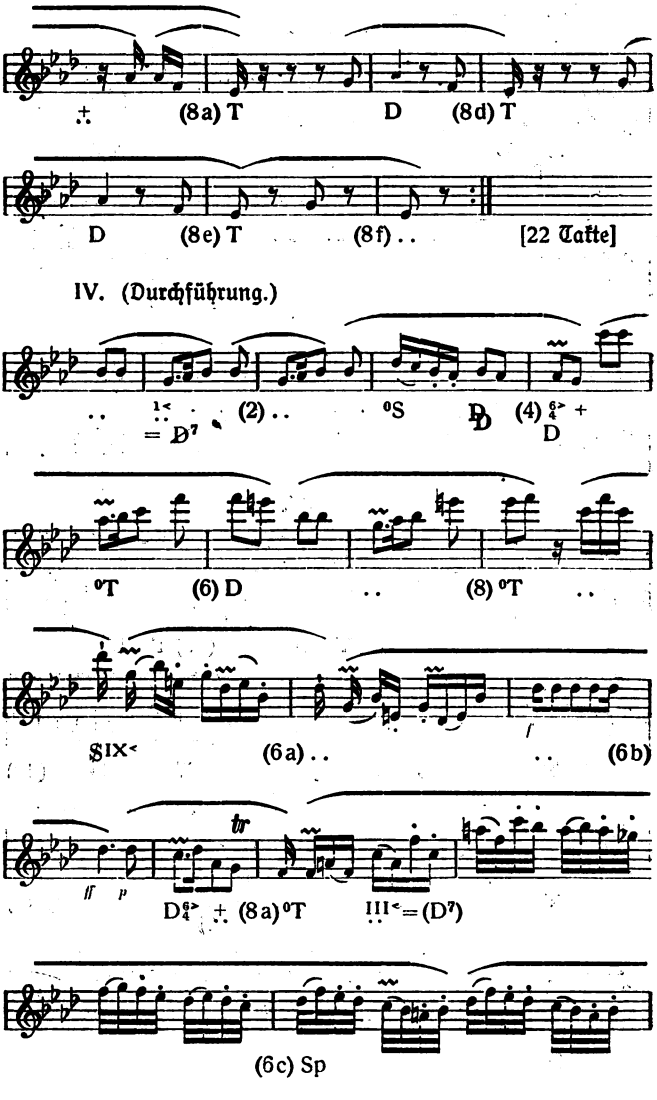


Digitized by Google

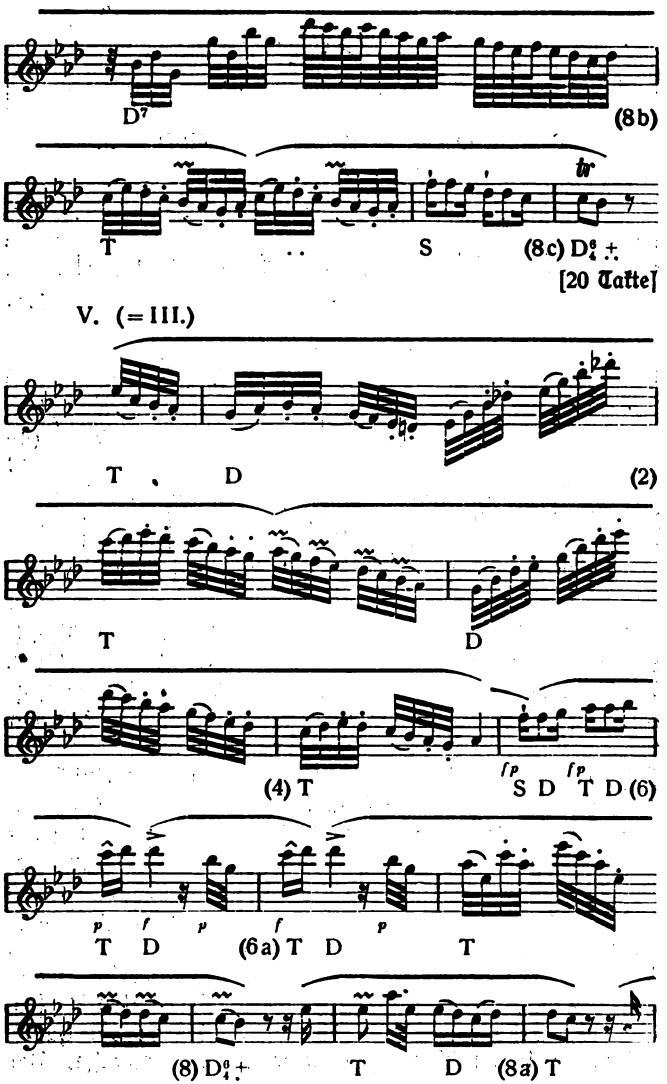
III. (2. Thema.)



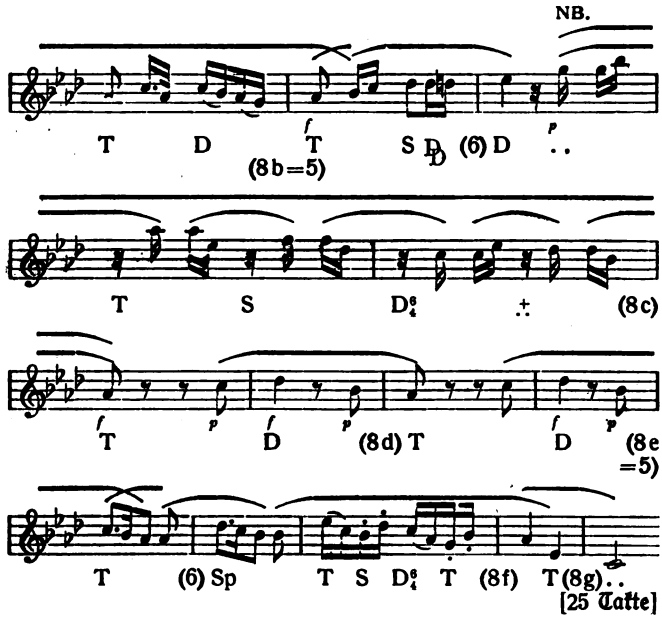
Digitized by Google



Digitized by Google



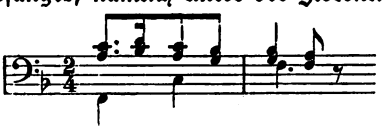
Digitized by Google



Bekanntlich war Beethoven um die Zeit der Veröffentlichung der drei Sonaten Schüler von Christian Gottlieb Neefe und sein Assistent im Amte als Kurfürstlicher Hoforganist. Man hat darum wohl früher vermutet, daß der Stil der Sonaten von 1783 stark unter dem Einflusse Neefes stehe, der ein Schüler Johann Adam Hillers und Anhänger K. Ph. Em. Bachs war, d. h. der norddeutschen (Leipzig-Berliner) Schule zuzurechnen ist. Durch die Aufdeckung der Bedeutung der Mannheimer Schule für Beethovens Jugendzeit ist diese Annahme unhaltbar geworden. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß Neefes eigene Schreibweise ganz ohne Einfluß auf Beethoven geblieben wäre. Ein Vergleich der 1773 bei Schwickert in Leipzig erschienenen K. Ph. Em. Bach gewidmeten zwölf Klaviersonaten Neefes, die wohl 1781—1783 dem Schüler Neefes in die Hände gekommen sein müssen, ist aber wohl von Interesse. Der

Digitized by Google

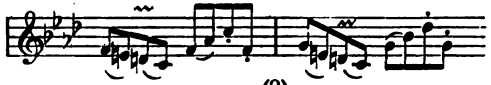
Vergleich erweist ein viel keckeres Gebaren des jugendlichen Beethoven, besonders viel üppiger wucherndes Passagenwerk, überhaupt größere Anforderungen an die Technik. Auch ist der Satz Beethovens bereits sonorer und nützt gelegentlich tiefere Tonlagen des Klavieres aus, während Neefe, wie die Zeitgenossen bis auf wenige Ausnahmen (Johann Schobert und Haydn), der rechten Hand des Klavierspielers eine Melodie in Diskantlage (Flötenlage) zuweist und mit der linken Hand in Bratschenlage begleitet. Neefes Sonaten von 1773 sind ausdrücklich für Klavierchord geschrieben. In der Widmungsvorrede an K. Ph. Em. Bach sagt Neefe: „Diese Sonaten sind Klaviersonaten, ich wollte daher auch, daß sie nur auf dem Klavier gespielt würden; denn die meisten werden auf dem Flügel (Clavicembalo) oder Pianoforte wenig Wirkung tun, weil keins von den beiden des Kantabeln und der verschiedenen Modifikationen des Tones so fähig ist als das Klavier, wonach ich mich gerichtet." Diese Motivierung Neefes entspricht vollständig dem, was ich in meiner Einleitung zu Band XV der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (Mannheimer Kammermusik) ausgeführt habe, daß nämlich die Klaviersonaten und auch die Duos und Trios jener Zeit das Klavier als ein *Melodieinstrument* betrachteten. Merkwürdig ist nur, daß Neefe dem Pianoforte die Nüancierungsfähigkeit abspricht, womit er sich als echter Vertreter der norddeutschen Schule dokumentiert. Beethoven, der Dreizehnjährige, stellt sich dagegen auf den Standpunkt der jüngeren Mannheimer (Schobert, Edelmann) und schreibt für Pianoforte und nicht mehr für Clavicembalo. Von den zwölf Neefeschen Sonaten von 1773 zeigt die sechste (F-dur) in ihrem ersten Satze (poco lento e languido) eine stärkere Verwandtschaft in Stimmung und Stil mit dem zweiten Satze der Beethovenschen F-moll-Sonate (man beachte auch die relativ tiefe Lage des Anfanges, nämlich unter der Flötentiefengrenze):



Digitized by Google

Auch die Behandlung der Sonatenform durch Neefe zeigt noch ähnliche Rückständigkeiten wie Beethovens Frühsonaten. Der zweite Teil beginnt bei ihm fast jedesmal mit dem in die Tonart des zweiten Themas transponierten Kopfthema. Aber regelmäßig folgt weiterhin am Schluß der Durchführung das Kopfthema wieder getreu in der Haupttonart — ein Fortschritt, den Beethoven noch nicht überall hat. Die für K. Ph. Em. Bachs Stil so charakteristischen gehäuften Halbschlüsse mit D_4^6 ∴ finden sich bei Neefe sehr zahlreich, kommen aber bei Beethoven nur mehr vereinzelt vor, so daß sie nicht aufdringlich wirken.

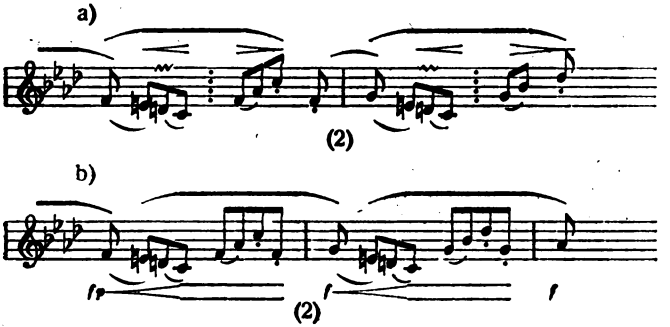
Der dritte Satz der F-moll-Sonate ist ein Presto, dessen Kopfthema in glatten Achteln einhergeht. Doch hat derselbe noch nicht das gespenstisch Huschende, das mit dem Allegro-$^3/_4$-Satze der F-dur-Sonate, op. 10 Nr. 11, seinen Anfang nimmt und in den Scherzi der Eroika und der C-moll-Sinfonie gipfelt. Hier sorgt vor allem die Dynamik dafür (f), daß die Wirkung keine spukhafte ist. Weiter wirkt der Umstand beruhigend auf den Charakter des Satzes, daß der Anfang mit einem in höherem Grade schweren Zeitwerte gemacht wird. Da die Harmonie nur alle zwei Takte wechselt, so ist nach den Nachweisen meiner Musikalischen Rhythmik und Metrik S. 213ff. und der Musikalischen Dynamik und Agogik S. 186ff. anzunehmen, daß der beginnende Takt nicht als erster, sondern als zweiter der Periode gezählt werden muß, d. h. daß bei Ersetzung des Zweivierteltakts durch den Viervierteltakt der 1., 3., 5. und 7. Taktstrich fortzulassen wären:



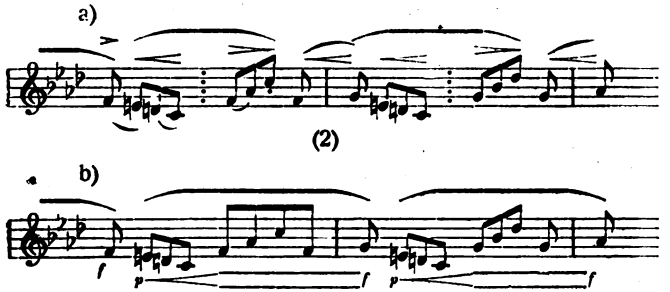
(2)

Da das Tempo Presto ist, so wird es korrekt sein, die Halben als Zählzeiten aufzufassen, so daß erst 16 Takte der Notierung eine Periode von 8 realen Takten repräsentieren. Für die Motivbegrenzung im Kleinen entsteht aber damit die Frage, ob die Takte sehr lange weibliche Endungen (Anschlußmotive s. bei a) oder aber sehr lange Auftakte haben (s. bei b):

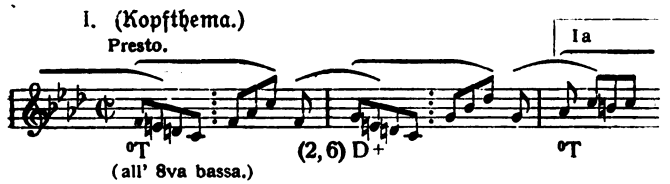
Digitized by Google



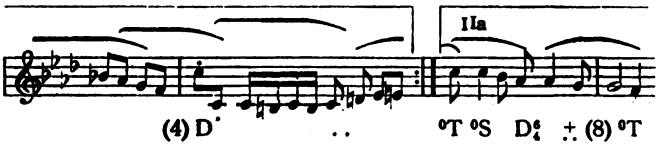
Erstere Deutung bedingt eine erheblich ruhigere, behaglichere Wirkung, da die Anschlußmotive die Bewegung hemmen, während die zweite Deutung durch die langen Auftakte stark treibend wirkt. Anschlußmotive gravitieren stets nach ihrem eigenen Schwerpunkte, lange Auftakte nach dem Taktschwerpunkte:



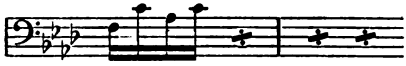
Der Verlauf der ersten Periode ist damit durchaus normal und übersichtlich:



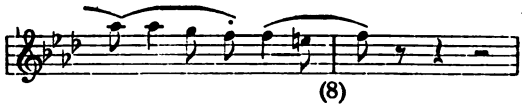
Digitized by Google



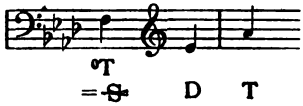
Die ganze Periode wird nun zunächst eine Oktave höher wiederholt; die linke Hand begleitet aber diesmal mit sogenannten Albertischen Bässen (gebrochenen Akkorden):



Der weibliche Schluß im 8. Takt wird diesmal durch einen männlichen ersetzt:

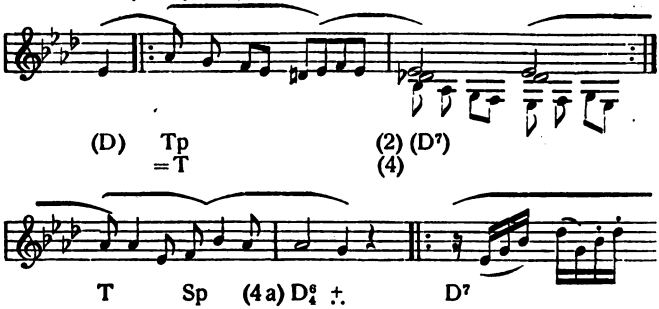


Nun folgt das zweite Thema, und zwar ohne förmliche Modulation durch einfachen Übertritt mit f-es-as:

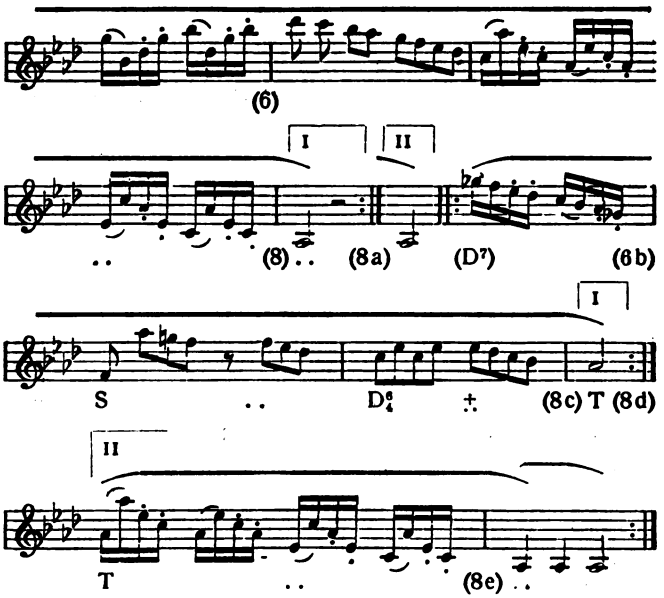


Auch das zweite Thema hält in seinem Hauptmotiv die Achtelbewegung fest, geht aber im Nachsatz in lebhafte Sechzehntel-Arpeggien über:

III. (2. Thema.)



Digitized by Google

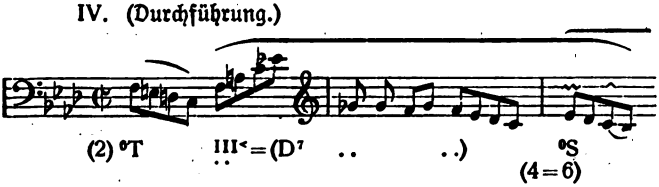


Die nun anschließende Durchführung umfaßt nur eine Periode, die den 1. und 5. Takt elidiert und noch obendrein Vordersatz und Nachsatz mit 4 = 6 zusammenschiebt, so daß die Gesamtzahl ihrer Takte nur 5 beträgt; die Harmoniebewegung ist einfach: $^{0}T \overset{III<}{\underset{=D}{..}} \,|\, .. \,|\, {}^{0}S \,|\, .. \,|\, D$. Den Rest des

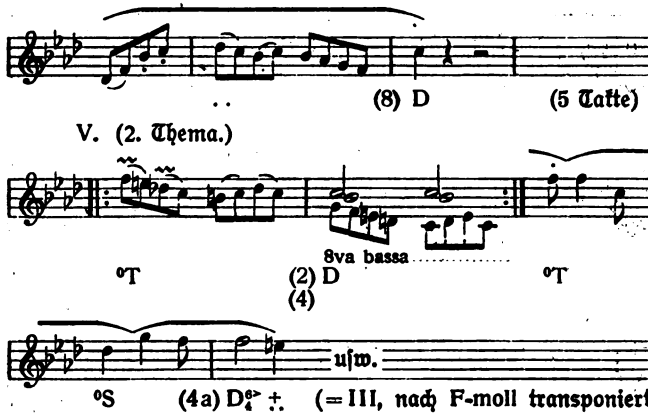
(4 = 6) (8)

Satzes füllt die getreue Transposition des zweiten Themas und seiner Anhänge aus As-dur nach F-moll ohne jede Änderung.

IV. (Durchführung.)



Digitized by Google



Der Bau der fünf Perioden ist also:

I. (Kopfthema): 1—8, ohne jede Störung [8 Takte].

II. (= I): ebenso, nur mit Begleitung statt unisono.

III. (zweites Thema und Anhänge): 1—4, 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 8d [21 Takte].

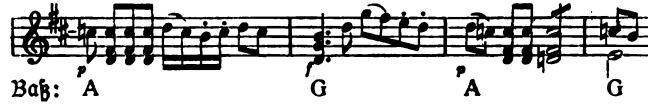
IV.: 2., 3—4 (= 6), 7—8 [5 Takte].

V. (= III, transponiert): 21 Takte. In Summa 63 Takte C, [126 Takte $^2/_4$].

Da die Ausdehnung der einzelnen Perioden so stark verschieden ist (IV nur 5 Takte, III und V 21 Takte), so bedarf es wohl keines weiteren Hinweises, wie wichtig die Feststellung des Periodenbaues für das Verständnis des Ganzen ist.

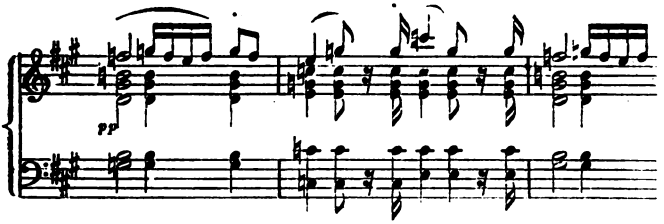
Sonate 6 D-dur (Gesamtausg. Ser. XVI, Nr. 158).

Die interessanteste Beethovensche Spur, die W. von Lenz nicht gesehen, enthält diese dritte der drei Sonaten von 1783, nämlich in der Durchführung des ersten Satzes die Takte 11—13:



Digitized by Google

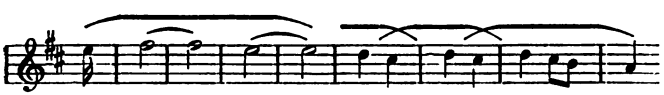
Wer erkennte da nicht sofort eine wunderbar schöne Stelle der Einleitung der A-dur-Sinfonie?:



Wer den Reiz dieser Orchesterstelle kennt, der findet ihn auch voll und ganz in der schlichten Klavierphrase wieder, und wer die Bekanntschaft von G. Nottebohms Studien über Beethovens Skizzenbücher gemacht hat, der wird keinen Augenblick zweifeln, daß diese Idee in Beethovens Phantasie von 1783—1812 weitergelebt hat, und wird ihr den Sonderwert einer lieben Jugenderinnerung des Meisters beilegen.

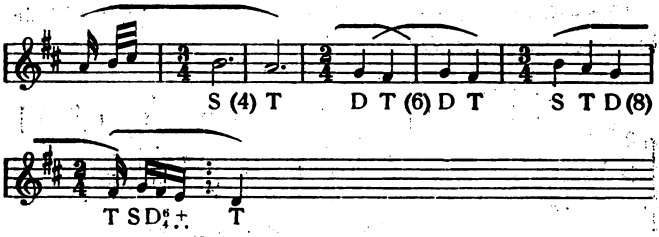
Die Analyse des ersten Satzes ist nicht ganz leicht. Besonders in den Evolutionssätzen, die an das zweite Thema anschließen, nimmt die Gestaltung der stark figurierten Akkordpassagen kühne Formen an, die aus der Bahn der schlichten achttaktigen Gliederung herausdrängen. Im ersten Teile wechselt dabei (in Satz IV) die Harmonie alle 4 Takte. Im zweiten Teile (Satz IX) dagegen alle 3 Takte (Ritmo di tre battute). Den Gang des Metrums versteht man am leichtesten, wenn man sich die Werte verkürzt auf den vierten Teil der Originalnotierung vorstellt.

Dann sieht Satz IV so aus:



und Satz IX so:

Digitized by Google



(8a)

d. h. wir sind gezwungen, eine Bewegung in sehr langen höheren Einheitswerten anzunehmen (ganze Takte als Zählzeiten), in dem IX. Satze aber noch obendrein drei Takttriolen zu verstehen, von denen die beiden ersten Dehnungstriolen sind, da sie für 4 Takte eintreten (vgl. Satz IV). Es ereignet sich auch sonst noch mehreres Außergewöhnliche in diesem Satze. So erscheint die thematische Bildung, die im ersten Teile im Übergang vom ersten zum zweiten Thema auftritt, im zweiten Teile erst nach dem zweiten Thema vor den Epilogen (vgl. Satz II und Satz IXa). Ferner kehrt das zweite Thema, das im ersten Teile in A-dur steht, im zweiten in G-dur statt in D-dur wieder. Daß dasselbe starkes Mannheimer Gepräge hat, sei nebenher angemerkt. Die Durchführung beginnt in der älteren Manier mit dem Kopfthema in der Dominanttonart und lenkt dann mit

$$T_{1<}=(D^7)\ Tp$$

über die Haupttonart zur Subdominante und ihrer Parallele, und endet mit Halbschluß auf a^+, worauf das Kopfthema in der Haupttonart D-dur die Reproduktion des Thementeils markiert. Der Gesamtumfang des Satzes ist 112 Takte in zehn Perioden, mit dem Aufbau:

I. (Kopfthema): 1—8 [8 Takte].

II. (Übergang zum zweiten Thema): 1—4 (= 5)—8, 8a [8 Takte].

III. (zweites Thema): 2., 3—4 (= 5)—8 [6 Takte].

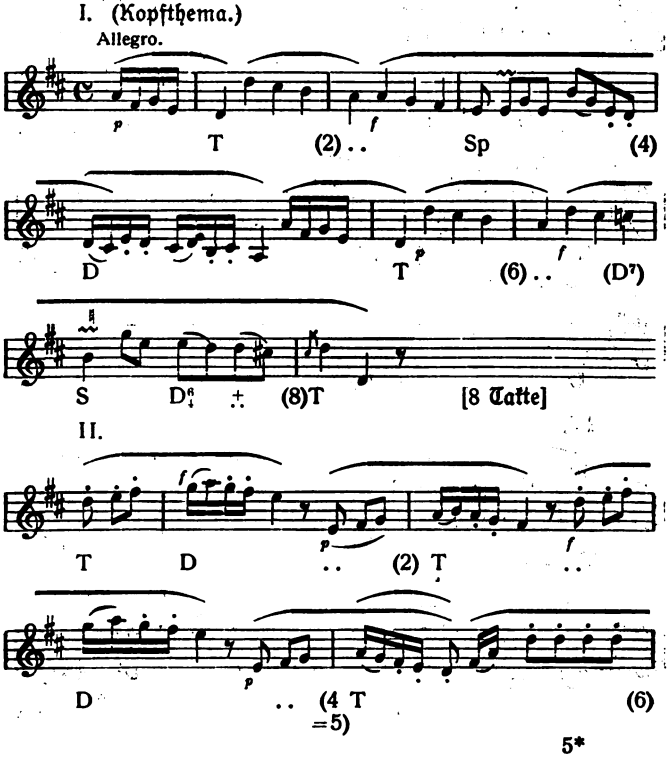
IV. (Evolution): 2.—5, 6—9; 2—3, 4—5, 6—8 [15 Takte].

V. (Epiloge): 1—6, 6a—8, 7b—8a, 8b [12 Takte].

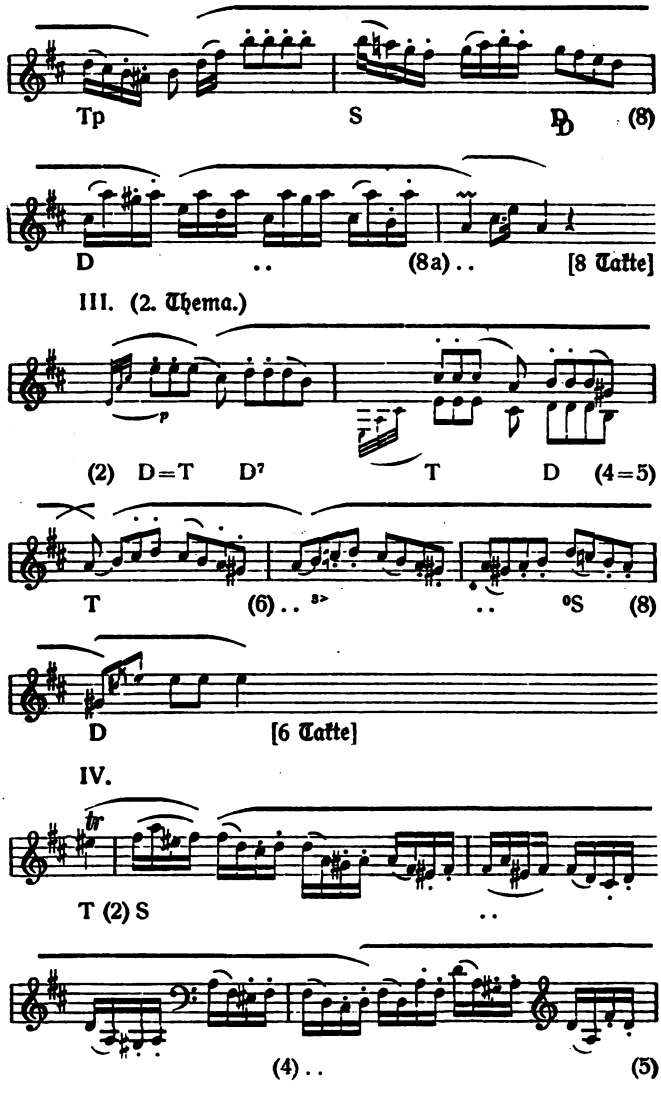
Digitized by Google

VI. (Durchführung): 1—8, 7a—8a [10 Takte].
VII. (Rückgang): 1—4 (= 5)—6, 5a—6a (Takttriole)—8, 8a [11 Takte].
VIII.: 1—4 (Kopfthema), 6—8, 8a (zweites Thema in G-dur) [8 Takte].
IX. (Evolution): 2. (Takttriole)—4 (Takttriole) 6—7, 8—9, 6a—8a (Takttriole), 8b [15 Takte].
IXa. (vgl. II): 5—8 [4 Takte].
X. (Epiloge): 1—6, 6a—8, 7b—8a, 8b [12 Takte].

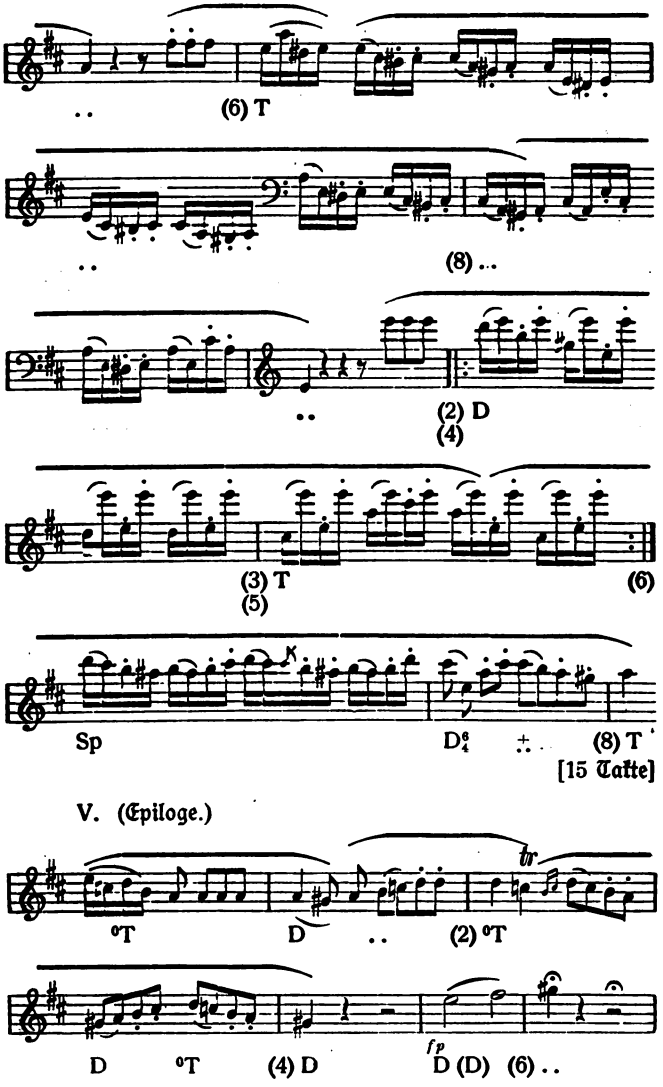
Somit gestaltet sich die Analyse des Satzes in folgender Weise:



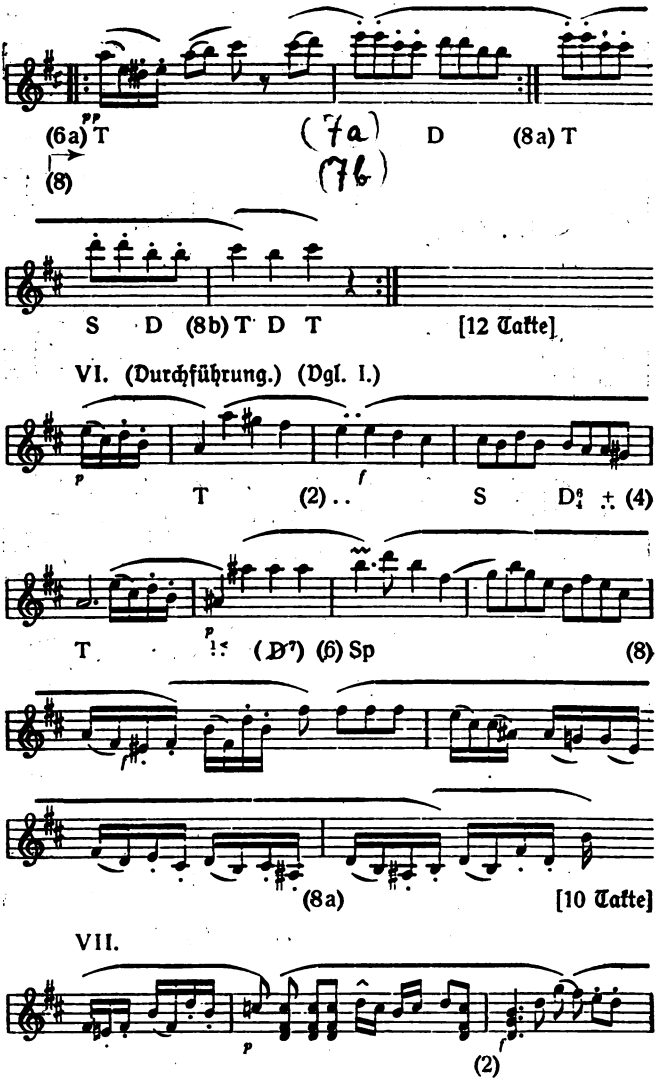
Digitized by Google



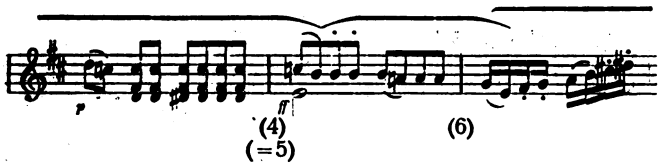
Digitized by Google

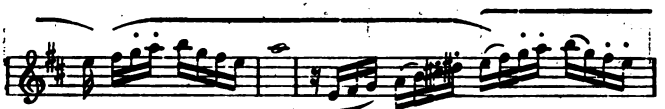


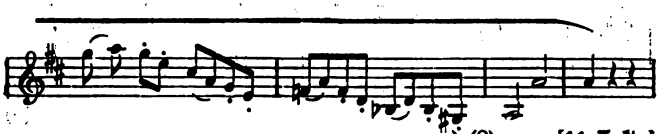
Digitized by Google



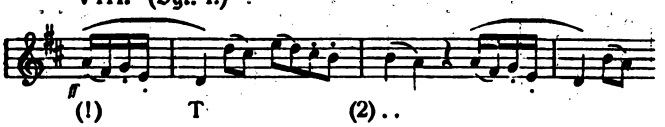
Digitized by Google



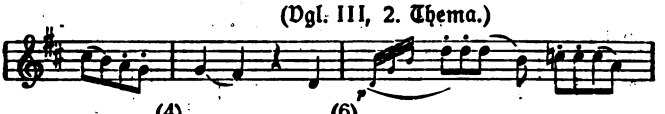


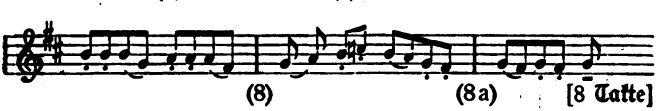


VIII. (Vgl. I.)



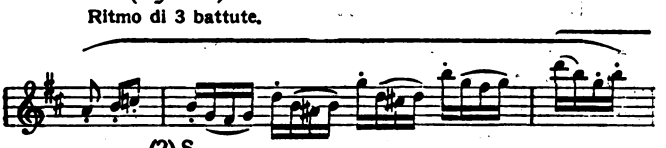
(Vgl. III, 2. Thema.)



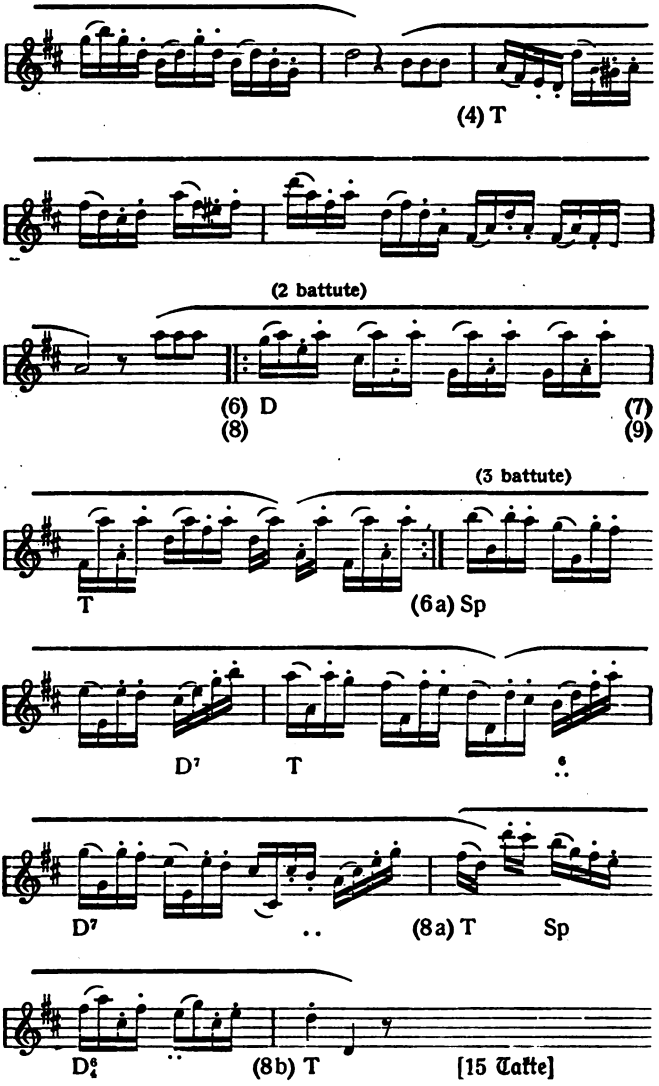


IX. (Vgl. IV.)

Ritmo di 3 battute.

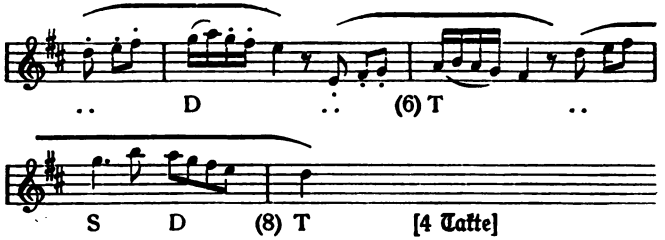


Digitized by Google

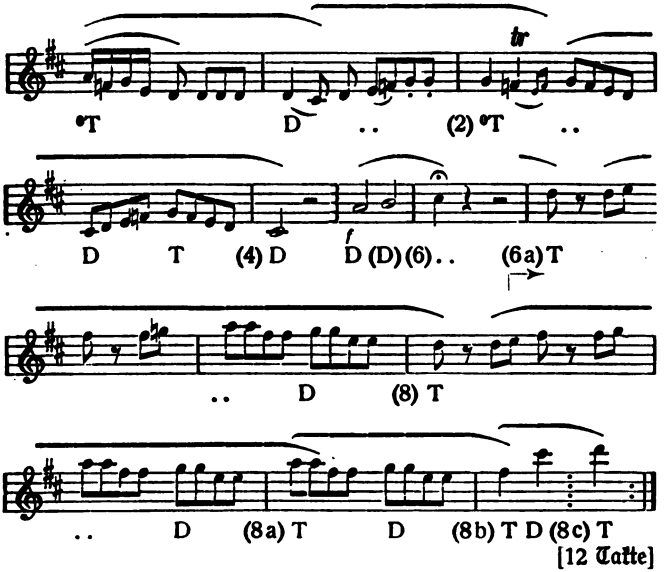


Digitized by Google

IXa. (Vgl. II.)



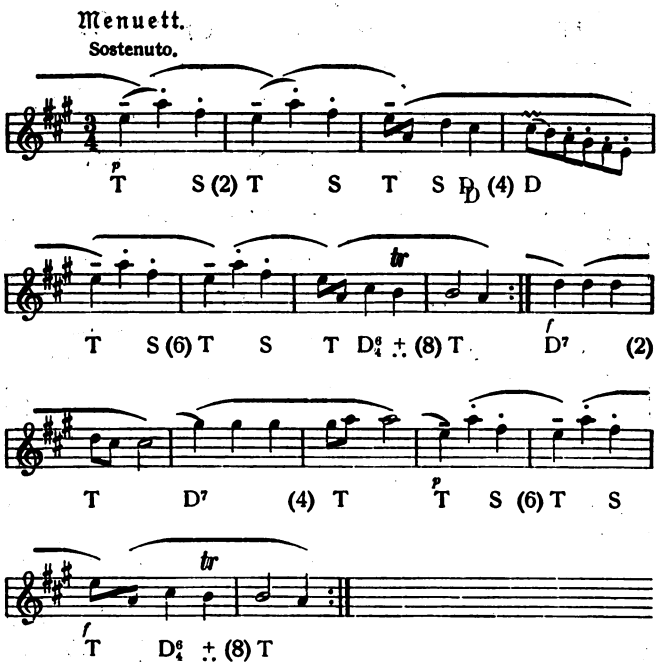
X. (Epiloge.)



Der zweite Satz ist ein einfaches Menuett in A-dur (Sostenuto) mit sechs Variationen. Die Variationen lassen sämtlich die metrische Struktur des Themas unangetastet, und da dieselbe die schlicht symmetrische achttaktige ist, so bieten sie der Analyse keine Probleme. Daß der letzten Variation eine Coda von 7 Takten angehängt ist, wird ohne

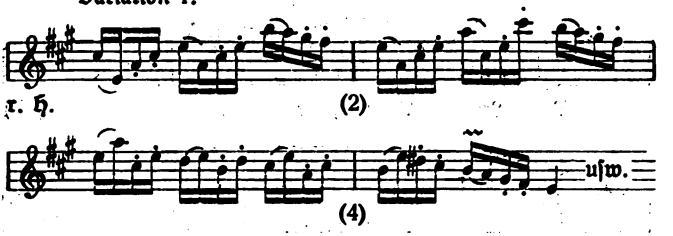
Digitized by Google

weiteres sofort begriffen (7a—8a, 7b—8b, 8c, 8d, 8e). Jede der Variationen führt den durch das gewählte Figurationsmotiv des Anfangs bedingten Charakter durch. Es genügt daher, hier die Anfänge zu notieren. In Variation 1, 3, 4, 5 und 6 ist das Figurenwerk der rechten Hand übertragen, nur in Variation 2 der linken Hand. Wiederum fällt auf die minutiöse Bezeichnung der Artikulation; man wäre versucht, dieselbe im Sinne der Violintechnik zu deuten, wüßte man nicht, daß es mit Beethovens Streicherkünsten nicht weit her war. Es bleibt daher nichts anderes übrig, als wirklich dieses fortgesetzte Wechseln zwischen Binden und Stoßen als genau so beabsichtigt zu verstehen, wie es die Bezeichnung ergibt. Seine strenge Realisierung fordert freilich eine sehr ausgefeilte Technik.

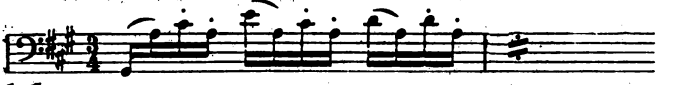


Digitized by Google

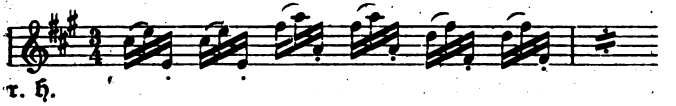
Variation 1.



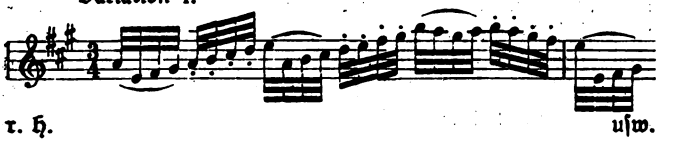
Variation 2.



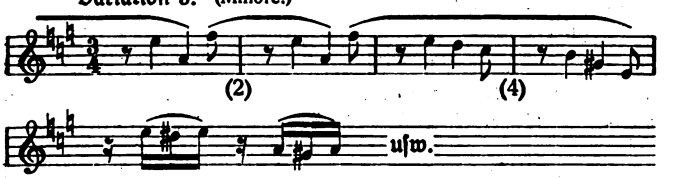
Variation 3.



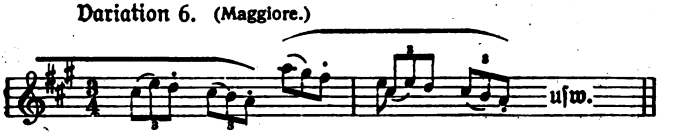
Variation 4.



Variation 5. (Minore.)



Variation 6. (Maggiore.)

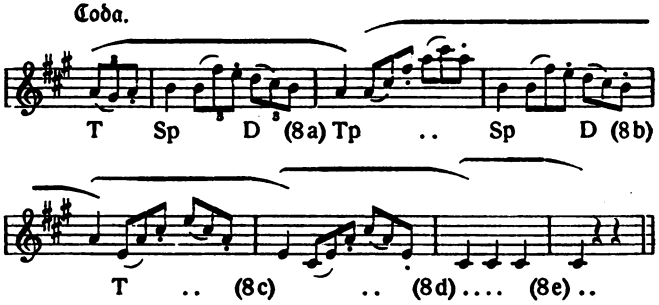


Digitized by Google

Coda.

T Sp D (8a) Tp .. Sp D (8b)

T .. (8c) .. (8d) .... (8e) ..



Der Schlußsatz (Scherzando, *Allegro ma non troppo*) ist ein Rondo einfacher Anlage mit zwei Couplets (R, C^1, R, C^2, R, Coda), ohne Reproduktion anderer Partien als des Rondos selbst, also ohne jede Annäherung an die Sonatenform, wenn man nicht darin eine solche sehen will, daß eine Reprise inmitten des ersten Couplets das Ganze zweiteilt (Halbschluß auf a^+). Das Rondo (I) ist ein achttaktiger Satz, der mit verändertem Schluß (Ganzschluß statt Halbschluß) wiederholt wird (16 Takte). Das erste Couplet erinnert mit seinen breiten Harmoniewirkungen an die Art von Periode IV bzw. IX des ersten Satzes (s. oben S. 65), zwingt auch vorübergehend zur Annahme der Bewegung in gedehnten Werten (Halben), so daß die Notierung in Zweivierteltakt so lange nicht korrekt ist. Jedenfalls hat die Analyse in solchen Fällen zwei Takte für einen zu rechnen. Die vierzehn Perioden des Stückes sind:

I—II (Rondo) in D-dur; I: 1—8 (T—D); II: 1—8 (D—T) [= 16 Takte]. III—VI (erstes Couplet) in A-dur; III: 2., 3—8 (= 2); IV: 2., 3—9; V (𝅗𝅥 | 𝅘𝅥𝅮): 2—7, 6a—7a, 6b—8 :‖: (Reprise); VI: 2., 3—4, 3a—4a, 3b—4b (Rückgang) [= 33 Takte]; VII—VIII = I—II (Rondo²); IX—XI (zweites Couplet) in G-dur; IX: 7a—8a (= 2, Generalauftakt) —6 (= 7)—8; X: 1—8, 7a—8a; XI: 2., 3—4 (Triole), 3a—4a, 3b—4b, 3c—4c [20 Takte]; XII—XIII (= I—II, Rondo³); XIV: Coda: 7a—8a (= 4), 5—8, 7a—8a, 5—8, 8a, 8b, 8c [15 Takte].

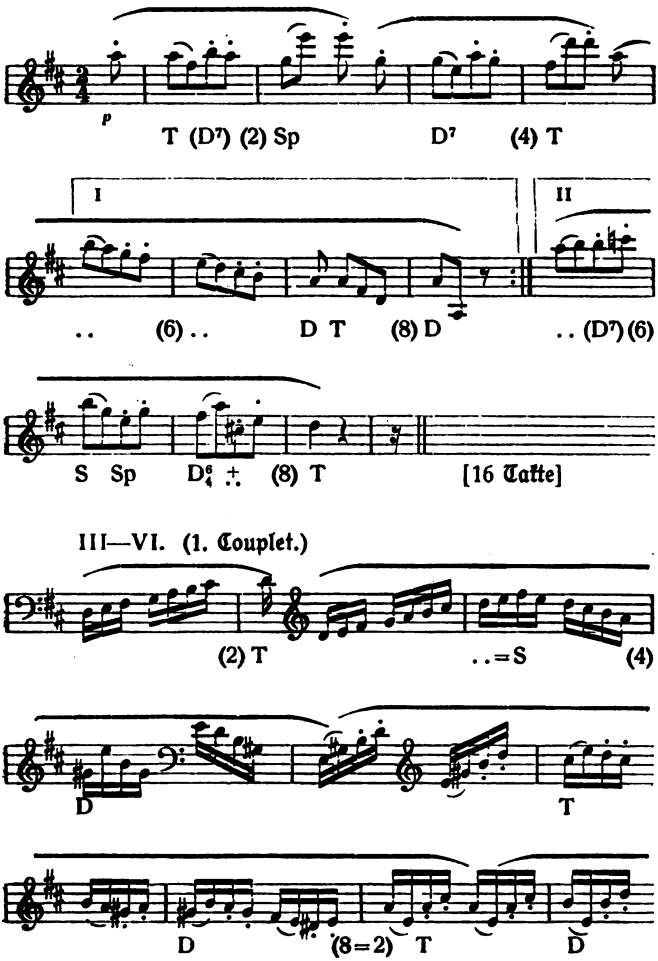
Digitized by Google

Hier ist die Skizze der Analyse:

Scherzando.

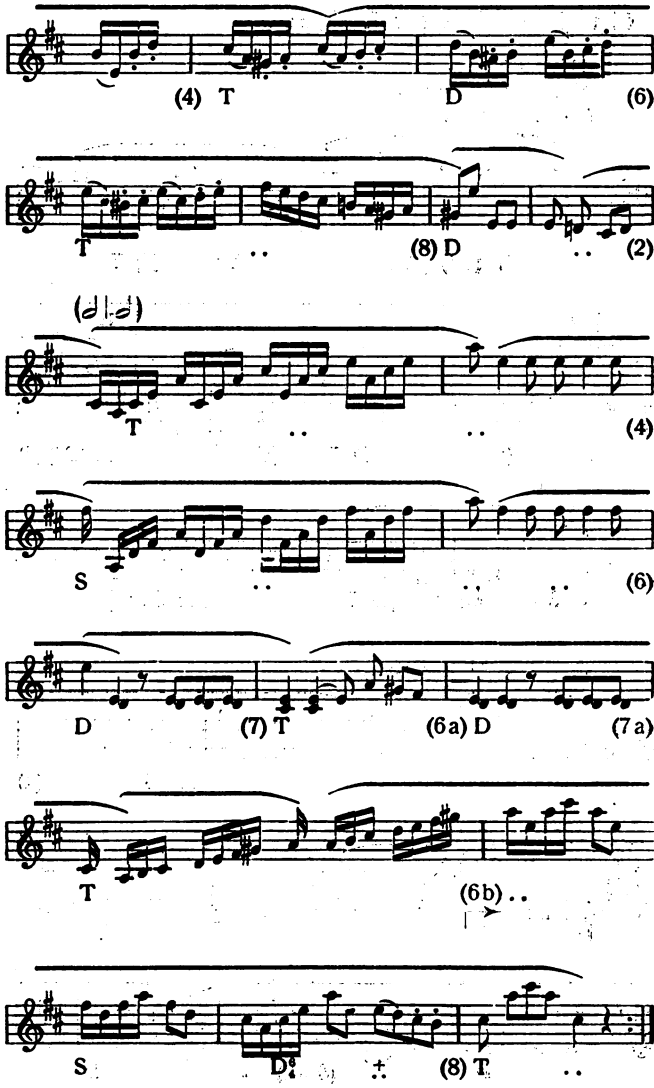
Allegro ma non troppo.

I—II. Rondo.



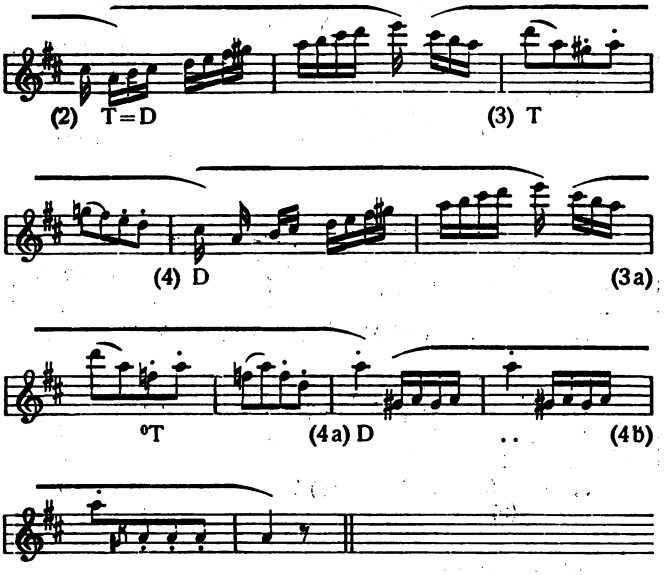
III—VI. (1. Couplet.)

Digitized by Google



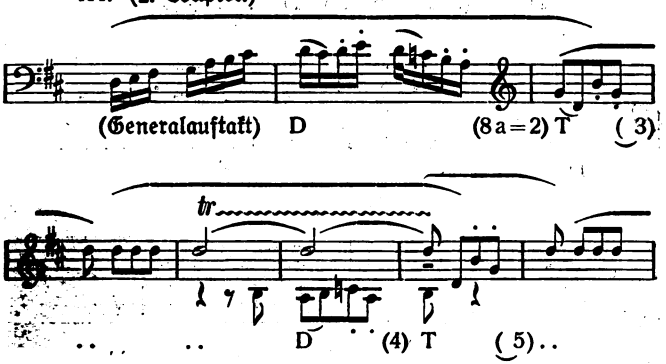
Digitized by Google

(Rückgang.)

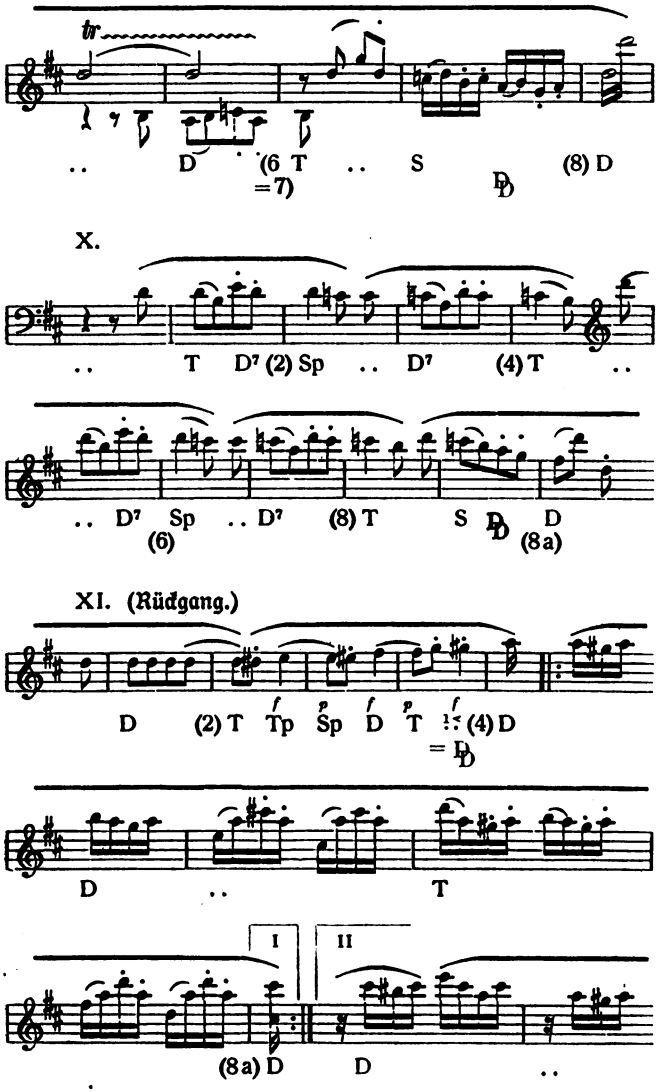


VII.—VIII. = Rondo². [16 Takte.]

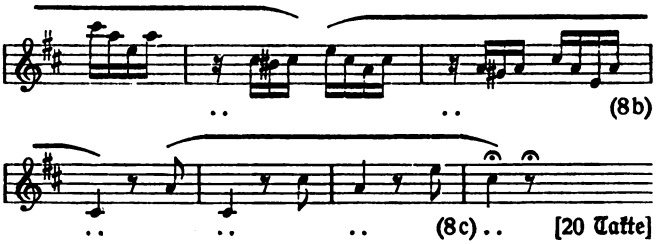
IX. (2. Couplet.)



Digitized by Google

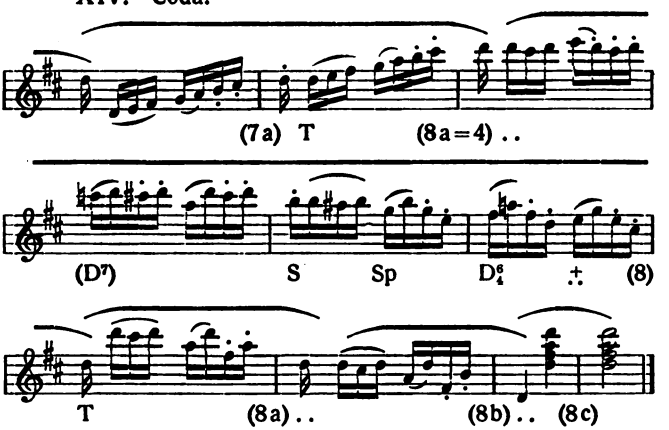


Digitized by Google



XII.—XIII. Rondo[3]. [16 Takte.]

XIV. Coda.



Damit sind wir am Ende der Analyse der sechs Bonner Jugendsonaten angelangt. Die Bedenken, welche der chronologischen Bestimmung dieser sechs Sonaten entgegenstehen, habe ich nicht unterdrückt. So sehr auch manche kleine Unebenheit derselben verrät, daß der geniale Jüngling noch nicht zur vollen künstlerischen Reife gediehen ist, so muß doch darauf hingewiesen werden, daß sich die drei Sonaten von 1783 in der Klavierliteratur der Zeit in hohem Grade repräsentabel ausnehmen. Man tut auch gut, bei der Vergleichung sich nicht auf die Solo-Klavierliteratur zu beschränken, sondern auch die sehr reiche Literatur der

Digitized by Google

Sonaten für Klavier und Violine und für Klavier, Violine und Cello mit heranzuziehen, jene Literatur, bei der die zugesetzten Instrumente mit ‚ad libitum' oder ‚Accompagnamento' bezeichnet sind und nur wenig zum Inhalte der Klavierstimme hinzubringen. Der junge (dreizehnjährige) Beethoven steht da in Reihe und Glied mit den bekanntesten Komponisten der Zeit und macht sich durch Keckheit der Erfindung und hohe Ansprüche an die Technik bemerkbar. Natürlich muß man auch Beethovens in die Frühzeit gehörige Ensemblewerke dabei mit ins Auge fassen, vor allem die drei Klavierquartette von 1785, auf die uns die Klaviersonaten op. 2 zu sprechen bringen werden. Daß der junge Komponist dem Pianoforte bereits reichere Mittel abzugewinnen wußte und damit in eine Reihe mit Muzio Clementi und Emanuel Aloys Förster tritt, ist wohl wert, besonders angemerkt zu werden. Wenn auch die Entwicklung der Sonatenform mit Recht in erster Linie ins Auge gefaßt werden muß, so hat doch auch die Ausbildung der Klaviertechnik, besonders bezüglich der überlegenen Mittel des Pianoforte, daneben Anspruch auf eingehende Beachtung.

B. Die 32 mit op.-Zahlen versehenen Sonaten

(op. 2 I—III, op. 7, op. 10 I—III, op. 13, op. 14 I—II, op. 22, op. 26, op. 27 I—II, op. 28, op. 31 I—III, op. 49 I—II, op. 53, op. 54, op. 57, op. 78, op. 79, op. 81a, op. 90, op. 101, op. 106, op. 109, op. 110, op. 111).

Sonate 7, F-moll, op. 2 I.

Die drei Joseph Haydn gewidmeten Sonaten op. 2 erschienen im März 1796 zuerst bei Artaria in Wien (Thayer, Chronologisches Verzeichnis Nr. 40), etwa ein Jahr später als die drei Trios op. 1. Bei Beethoven geben die op.-Nummern, welche seine Werke tragen, nichts weniger als sicheren Aufschluß gebend bezüglich der Zeit und Reihenfolge ihrer Entstehung. So trägt z. B. das Bläser-Oktett, das noch in Bonn (1792) geschrieben wurde, die op.-Zahl 103, da es erst aus dem Nachlasse veröffentlicht wurde (in einer Be-

Digitized by Google

arbeitung für Klavier, Violine und Cello als op. 63 war es aber 1807 Artaria erschienen, als Streichquintett Es-dur op. 4 sogar schon 1797 daselbst). Wir wissen jetzt vor allem, daß Beethoven, als er 1792 nach Wien ging, bereits eine stattliche Zahl Werke geschrieben hatte, die er z. T. später umgearbeitet in Wien herausgab, z. T. aber auch als Manuskript bis zu seinem Tode verwahrte. Doch befanden sich darunter gerade Klaviersonaten anscheinend nicht. Bekanntlich siedelte Beethoven im Herbst 1792 nach Wien über, um persönlicher Schüler Haydns zu werden. Doch erwies sich Haydn nur in bescheidenem Maße als zum Pädagogen geeignet, so daß der Komponist des „Dorfbabier", Johann Schenk, heimlich Beethovens Hilfslehrer wurde und die Arbeiten desselben durchsah, bevor sie Haydn vorgelegt wurden. Der Unterricht reichte bis zu Haydns zweiter Reise nach London (Anfang 1794), seit der Albrechtsberger Beethovens Unterricht übernahm. Um in der Frage, wie weit Beethoven wirklich ein Schüler Haydns gewesen ist, klar zu sehen, muß man mancherlei ins Auge fassen. Vor allem darf man nicht vergessen, daß nicht der persönliche Unterricht allein entscheidet, sondern eine sehr starke Einwirkung auf Beethovens Entwicklung als wahrscheinlich gelten muß durch das Bekanntwerden mit Haydns veröffentlichten Werken. Wenn das Verhältnis des Schülers Beethoven zu seinem Lehrer Haydn ein herzliches und vertrauensvolles nicht geworden ist, so sind wohl beide daran nicht ganz frei von Schuld gewesen. Eine Übertreibung ist es jedenfalls, wenn Beethoven später einmal geäußert hat (Ries, Notizen S. 86), „er habe zwar einigen Unterricht bei Haydn genommen, aber nie etwas von ihm gelernt". Eine ausführlichere Bekanntschaft mit Kompositionen Mozarts und Haydns machte Beethoven zweifellos seit dem Regierungsantritte des Kurfürsten Max Franz (1784), des Bruders von Kaiser Joseph II., und seit der Übersiedelung des Grafen Waldstein von Wien nach Bonn (Anfang 1787). Unterm 19. Oktober 1793 berichtet der Bonner Korrespondent von Karl Spaziers „Berlinischer musikalischen Zeitung": „Haydn fängt man an, neben Cannabich, Karl Stamitz und Konsorten

Digitized by Google

zu dulden." Somit dominierte die Mannheimer Musik noch in Bonn, als Beethoven bereits Haydns Schüler in Wien war. Aber daß Beethoven schon 1787 nach Wien gereist war, um Mozarts Schüler zu werden (die tödliche Erkrankung seiner Mutter rief ihn leider allzu schnell zurück), und daß er 1792 als Schüler Haydns nach Wien ging, beweist, daß er früh begriffen hatte, daß die Weiterführung der Bahnen der Mannheimer in der Richtung lag, welche Mozart und Haydn eingeschlagen hatten. Die Einzeichnung des Grafen Ferdinand von Waldstein in Beethovens Stammbuch (29. Oktober 1792) formuliert Beethovens Künstlerberuf in den schönen Worten:

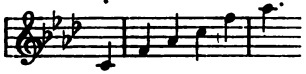
„Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung. Durch ihn wünscht er noch einmal mit jemandem vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein."

Daß Beethoven sich geweigert hat, Haydn die drei Trios op. 1 zu widmen, erklärt sich hinlänglich durch die Tatsache, daß Haydn das C-moll-Trio, welches Beethoven selbst für das bedeutendste der drei Trios hielt, nach der Erstaufführung im Hause des Fürsten Lichnowsky für nicht druckreif erklärte und Beethoven von seiner Veröffentlichung abhielt. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß dieses Urteil das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler dauernd getrübt hat. Doch trat Beethoven in einem für den 18. Dezember 1795 angezeigten, aber erst am 8. Januar 1796 stattgefundenen Konzerte Haydns auf und widmete ihm im März 1796 sein op. 2, sich somit als Schüler Haydns vorstellend, wenn er auch sich zu solcher Bezeichnung weder in der Anzeige des erwähnten Konzerts noch auf dem Titel von op. 2 verstanden hat. Es läge nun nahe, in diesen drei Klaviersonaten op. 2 („pour le clavecin ou pianoforte" besagt der Titel der Originalausgabe und die Anzeige des Verlegers am 9. März 1796 in der Wiener Zeitung

Digitized by Google

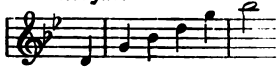
sogar schlechtweg „3 Sonaten für das Fortepiano" — die Rolle des Cembalo ist nun ausgespielt!) nach Anzeichen der Beeinflussung durch Haydn zu suchen. Das würde vergeblich sein. Unverkennbar steht schon hier ein neuer Meister mit selbständiger Physiognomie vor uns. Karl Reinecke („Die Beethovenschen Klaviersonaten", S. 30) weist auf die Übereinstimmung des Anfangs der F-moll-Sonate op. 2 I mit dem Finale von Mozarts G-moll-Sinfonie hin:

Beethoven



und

Mozart

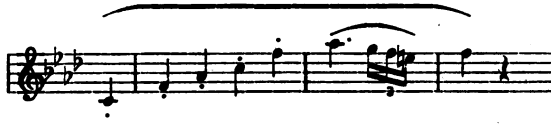


Dagegen ist einzuwenden, daß solche im Akkord aufsteigende Themen in der Zeit 1750—1800 allgemein verbreitet und besonders von den Mannheimer Komponisten massenhaft geschrieben sind (Mannheimer „Raketen"; vgl. meine Einleitung zu „Denkmäler der Tonkunst in Bayern", Band III). Steigen solcher Arpeggien mehrere hintereinander auf, so wird man sich der Assoziation schwer erwehren, ein Feuerwerk vor sich zu haben. Aber Beethoven läßt es bei zweien bewenden und beugt der Unruhe, die solche Motivbildung erregt, vor durch einen Doppelschlag nach dem Spitzentone, der einer Explosion mit langsam sinkenden Leuchtkugeln gleicht. In op. 2 II A-dur werden wir einer noch ausgiebigeren Rakete im Schlußsatze (Rondo) begegnen. Nicht übersehen werde aber auch das langsame, in halben aufsteigende Arpeggio-Motiv:

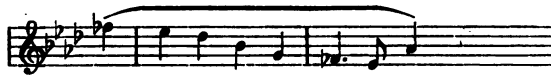
zu Anfang des zweiten Teils des Schlußsatzes der F-moll-Sonate op. 2 I, das anscheinend den Durchführungsteil mit einem ganz neuen Thema (trioartig) beginnt, aber eine ganz andere Bedeutung erlangt, wenn man es als Reminiscenz an den Anfang des ersten Satzes auffaßt. Daß eigentlich auch das zweite Thema des ersten Satzes nichts anderes ist als eine freie Umkehrung des Kopfthemas:

Digitized by Google

1. Thema:

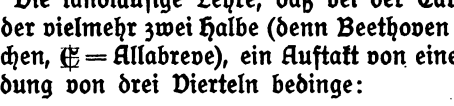


2. Thema:



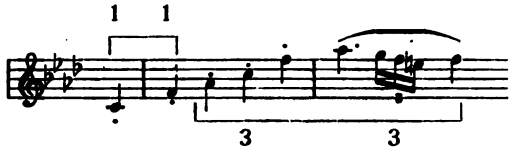
könnte als Mangel empfunden werden (vgl. S. 29), wenn nicht die Gegensätzlichkeit durch die Umkehrung der melodischen Richtung und obendrein durch das ausgeprägte Legato des zweiten gegenüber dem Staccato des ersten stark betont wäre. Niemand wird in Abrede stellen, daß der Eintritt des zweiten Themas durch diese sofort auffallenden Eigenschaften als dialektische Entwicklung, d. h. als streng logische Weiterspinnung des thematischen Aufbaues wirkt. Nach dem oft von mir betonten Konstruktionsprinzip: „Ähnlichkeit trennt, Verschiedenheit verbindet" wird durch dieses Gemisch von Übereinstimmung und Widerspruch nicht nur die bestimmte Unterscheidung der beiden Themen, sondern auch ihre Zusammengehörigkeit zu höherer Einheit verbürgt.

Treten wir nun dem Kopfmotiv etwas näher, um seine motivische Struktur zu bestimmen, so ist zunächst festzustellen, daß der Aufstieg um eine und eine halbe Oktave sich durch die Notierung in zwei Teile zerlegt, zwei Taktschwerpunkte enthält. Die landläufige Lehre, daß bei der Taktart Vierviertel oder vielmehr zwei Halbe (denn Beethoven hat das C durchstrichen, ¢ = Allabreve), ein Auftakt von einem Viertel eine Endung von drei Vierteln bedinge:

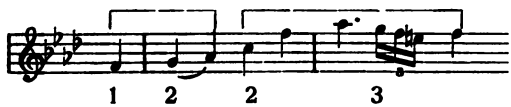


Digitized by Google

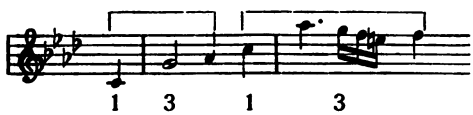
sieht zwar auf den ersten Anblick sehr überzeugend aus, ist aber irrig. Vielmehr muß festgestellt werden, daß einem kurzen Auftakt zunächst eine kurze Endung entspricht, so daß das zweite Taktmotiv einen längeren Auftakt erhält:



Dieses Balancement zwischen Auftakt und Endung ist zunächst selbstverständlich, solange nicht harmonische Gründe eine Andersbegrenzung fordern; hier im Akkord steht natürlich einer Gliederung nach dem f nichts im Wege, während z. B. ein Vorhalt g statt f sofort die Andersgliederung bedingen würde:



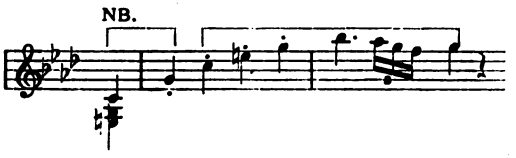
Und ein halbes g würde sogar die Gleichheit der Taktmotive herstellen:



Daß das aber keine Bereicherung, sondern eine lästige Monotonie bedeutete, ist wohl klar.

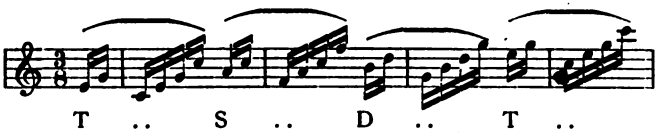
Die der ersten nachgebildete zweite Zweitaktgruppe entbehrt des Auftakts im ersten Taktmotiv. Der Gedanke, denselben der begleitenden linken Hand zu entnehmen, d. h. das c^1 in die Melodie einzubeziehen, ist zwar naheliegend, aber doch entschieden abzulehnen. Auch hier wäre wieder die Uniformierung eine Verarmung. Zudem würde sie das Verständnis des Fortganges nur erschweren:

Digitized by Google

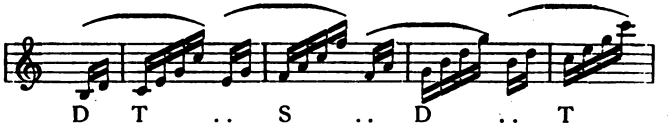


Die weiter folgenden Takte stoßen nämlich nicht nur den Auftakt zum ersten Takte, sondern überhaupt den ganzen ersten Takt des Motivs ab und behalten von dem ganzen Anstiege nichts als den Vorschlag c^2 übrig, indem sie nur das Doppelschlagmotiv der Endung weiter emporschieben.

Die Harmonieführung weicht insofern etwas aus der gewöhnlichen Bahn, als in Takt 1—4 die Akkordwechsel nicht auf die schweren Takte (2., 4.), sondern auf den leichten 3. Takt erfolgt: T | .. | D | ... Bildungen dieser Art haben
(2) (4)
stets etwas der Synkope Verwandtes, das an deutlichsten hervortritt bei kurzen Motivbildungen, die auf leichte Figurationswerte zur Harmonie der folgenden schweren Zeit übertreten:



statt:



Bildungen, wie sie der letzte Beethoven mit Vorliebe bringt und Brahms mit Glück aufgenommen hat. Der Reiz derselben liegt darin, daß sie der schlichten Natur widersprechen, sofern sie der Harmoniebewegung ihre über das Schwergewicht der Zeitteile orientierende Eigenschaft benehmen.

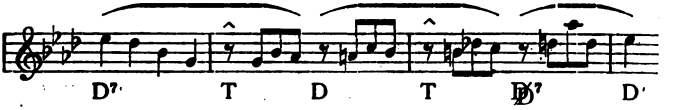
Der harmlose, unvorbereitete Hörer, d. h. derjenige, der das Stück nicht kennt, wird stets dazu neigen, das metrische

Digitized by Google

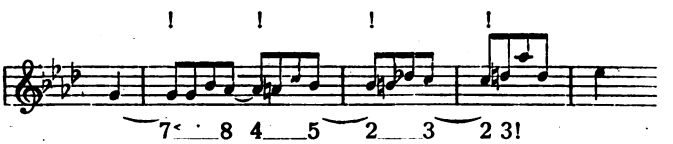
Gewicht von der Harmonie abhängig zu machen und daher den Anfang unserer Sonate als mit dem schweren Takte beginnend zu verstehen:

$$^{o}T \mid .. \mid D \mid .. \mid {}^{o}T \mid D \mid T\ S^{VII} \mid D$$
$$(2) \quad (4) \quad (6) \quad (8) \quad (9)$$

Das wird auch während der zweiten und dritten Periode (2. Thema) durchführbar sein, aber im Nachsatz der dritten Periode scheitern, welcher durch seine Pausen auf die schweren Zeiten der Auffassung anderweite Probleme stellt, die die Auffassung erschweren. Da nämlich hier und im Vordersatze der vierten Periode jedesmal unter der Achtelpause die Harmonie wechselt, so daß der letztvorausgegangene, in der Erinnerung festgehaltene Ton der Oberstimme Dissonanz wird, deren Auflösung erst das dritte der folgenden Achtel bringt (Pausensynkopierung):



„Pausensynkopierung" nenne ich solche Bildungen, weil die Wirkung annähernd dieselbe ist, als wenn wirklich übergebunden wäre:



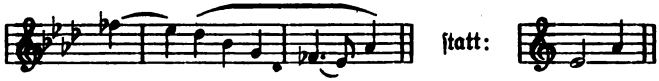
Ebenso im Vordersatze der folgenden Periode; der Nachsatz und die Epiloge (6 Takte, die eigentlich nur Schlußbestätigungen sind, aber sich zu einer kurzen Periode gruppieren: 1—4 [= 6], 7—8) sind leicht verständlich und stellen keine Probleme.

Die Bestimmung der Motivgrenzen der zweiten (Evolutions-) Periode des ersten Themas ist nicht eben schwer. Dieselbe verwertet ausgiebig das Doppelschlagmotiv des

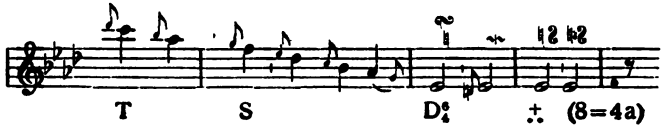
Digitized by Google

2. Taktes des Kopfthemas. Zieht man die durch den Doppelſchlag (Ober- und Unterſekunde) verzierten Hauptnoten heraus und ſtellt ſie als lange Note ( ) ein, ſo ergeben ſich die nicht ſtrittigen einfachen Verhältniſſe:

d. h. die verzierte Note des tritt als Harmoniebeſtandteil ein und wird als übergebundene Note zur Diſſonanz (des iſt Terz der °S und wird Septime der Dominante; as war Terz der Molltonika und wird VI in f VI, beſtimmt aber, als es verziert wird, ſeinerſeits die Umdeutung von f^{VI} zu des^6). Im zweiten Thema bildet ſich im 2. Takt in Analogie der Doppelſchlags-Endung vom Takt 2 des erſten Themas ein Anſchlußmotiv, deſſen Stellvertretung für ein wirklich akkordiſches es as klar iſt:



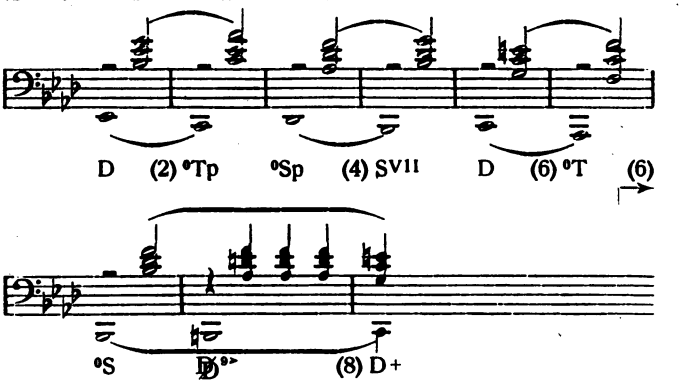
Der Pauſenſynkopierung im Vorderſatz der IV. Periode entſpricht durchaus die im Nachſatz der III. Periode, d. h. die Diſſonanz gewordene Note vor der Achtelpauſe findet ihre komplizierte Auflöſung in ihrer Oberſekunde erſt nach Umſchreibung mit einer Anſchlagsverzierung ( ), d. h. Vorausſchickung ihrer Unter- und Oberſekunde. Der in glatten Achteln laufende Nachſatz der IV. Periode gliedert ſich in Taktmotive von verſchiedener Länge, je nach den Anforderungen der Harmonie: Takt 5 nur bis zur Erreichung der Terz f, Takt 6 aber bis zum vierten Achtel und ebenſo Takt 7, wie man ſich leicht durch Herausziehung der Akkordtöne klarmachen kann:



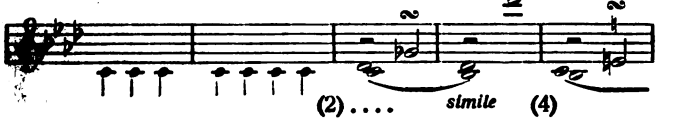
Digitized by Google

Takt 6a bis zum zweiten Achtel es (D^{6}_{4}), Takt 7a nur bis zum ersten Achtel (ebenso). Die weiblichen Endungen es as in den Epilogen (Takt 2, 4 und 8) sind selbstverständlich; die dritte ist gedehnt und reicht bis zum 9. Takt.

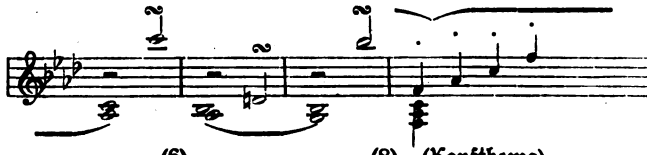
Die Durchführung ist gegenüber den Jugendsonaten sehr bedeutsam entwickelt und umfaßt nicht weniger als fünf Perioden. Die erste folgt dem Usus und bringt das Kopfthema in der Paralleltonart, in welcher der erste Teil abgeschlossen hat. Periode V. ist durch eine Verschränkung verkürzt: 1—4 (= 6), 7—8 (6 Takte). Periode VI. bis VIII. arbeiten mit dem zweiten Thema (das absteigende Arpeggiomotiv und die Pausensynkopierungen wenden aber mit °f und as+ zurück zum Halbschluß auf der Dominante von F-moll (c+). Periode VIII. bringt eine durch Pausensynkopierung interessante Sequenz:



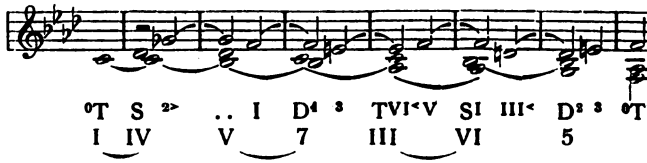
Den Halbschluß auf c+ bestätigen noch die nächsten 8 Takte viermal zweitaktig, und ein in der Art des II. Satzes das Doppelschlagmotiv verarbeitender weiterer Satz (X) führt zur Wiederkehr der Themen zurück:



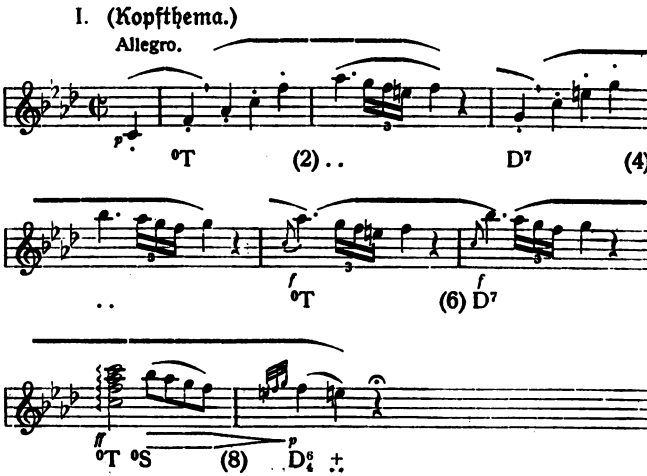
Digitized by Google



d. h. für:

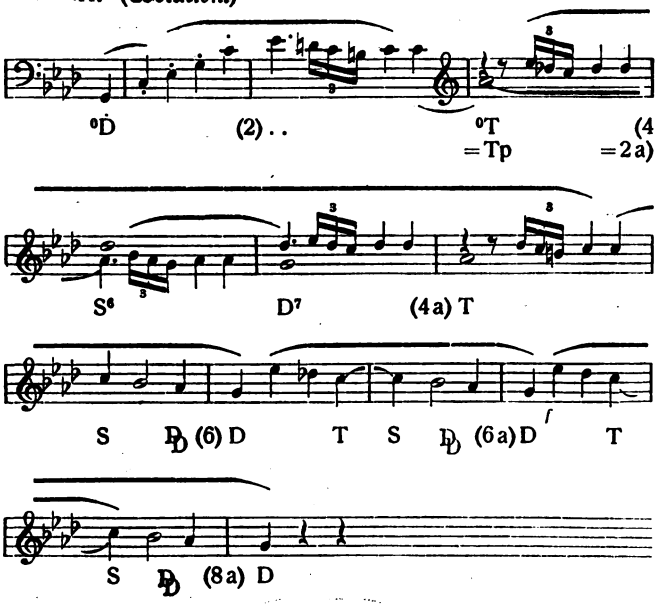


Der Reſt des Teiles verläuft durchaus ſchematiſch. Periode XI bringt das Kopfthema getreu wieder, XII reproduziert frei die zweite Periode, die XIII.—XIV. bringen das zweite Thema nebſt ſeinen Anhängen in der Haupttonart F-moll, und XV entſpricht IVa (Epiloge), aber um eine mit 8 = 2 anſetzende weitere Periode (XVI) bereichert, wie die hier folgende Skizze der Analyſe belegt:

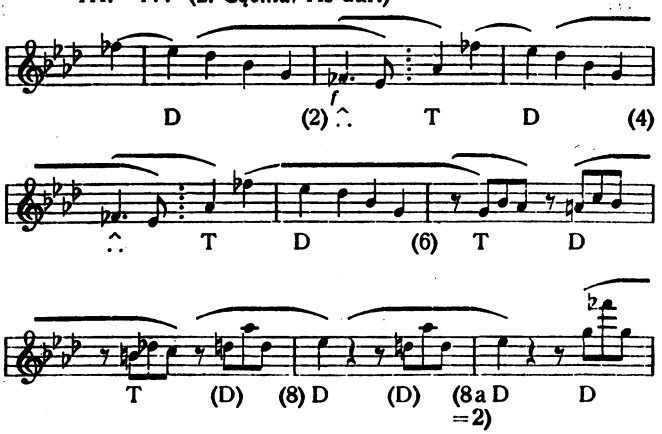


Digitized by Google

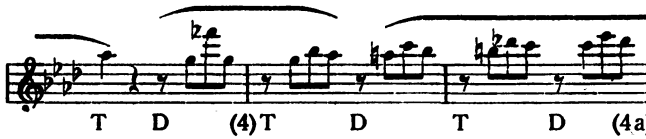
II. (Evolution.)

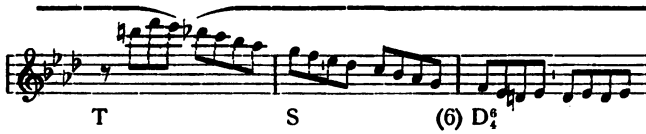


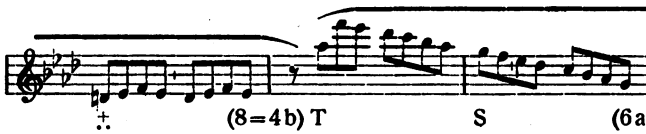
III.—IV. (2. Thema. As-dur.)

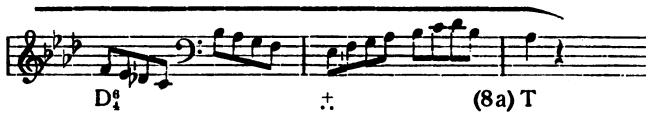


Digitized by Google

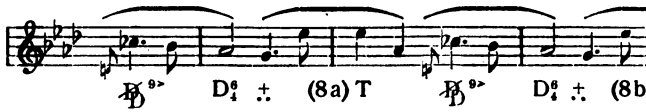


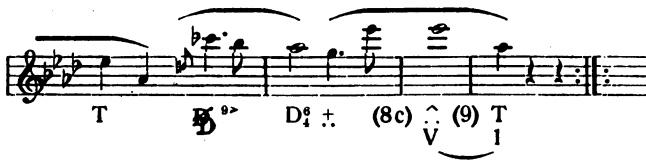




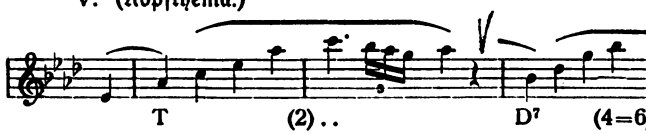


IVa. (Epiloge.)

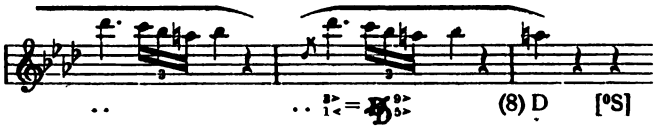




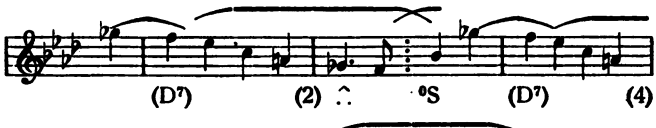
(V.—X. Durchführung.)
V. (Kopfthema.)

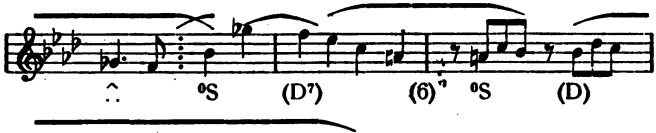


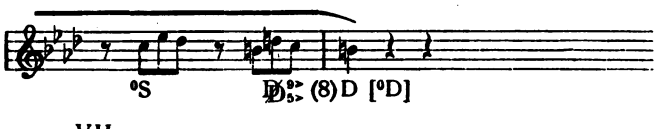
Digitized by Google



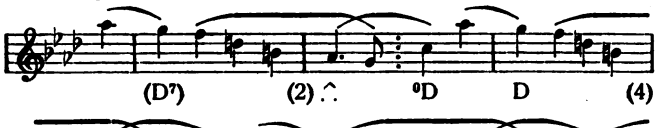
VI. (2. Thema.)

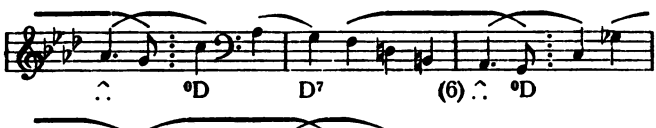


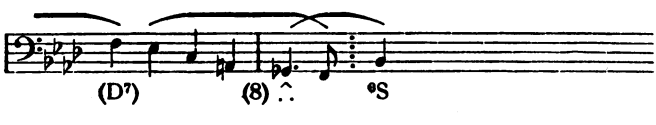




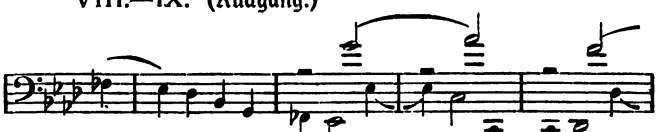
VII.



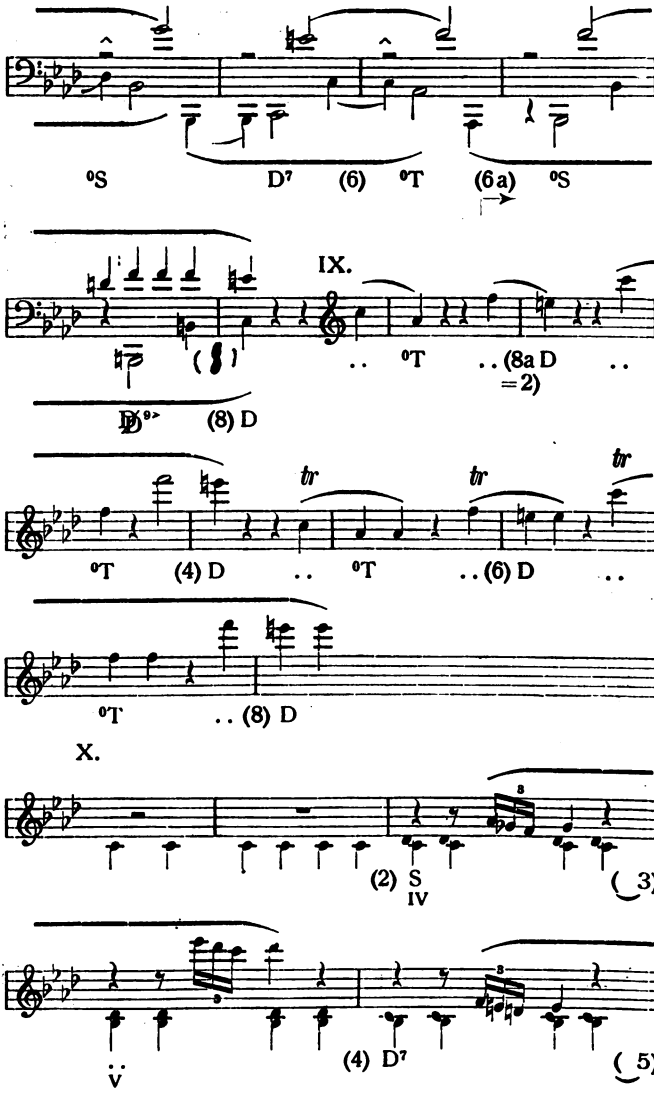




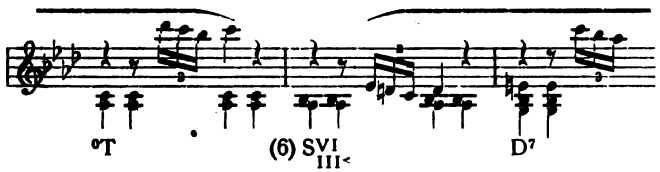
VIII.—IX. (Rückgang.)

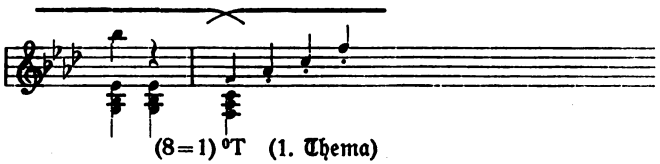


Digitized by Google



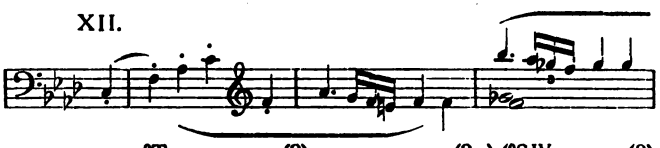
Digitized by Google

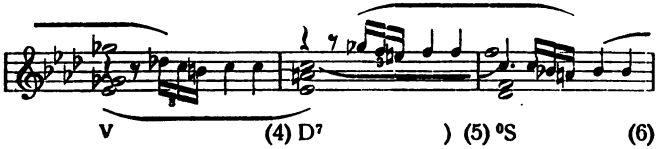


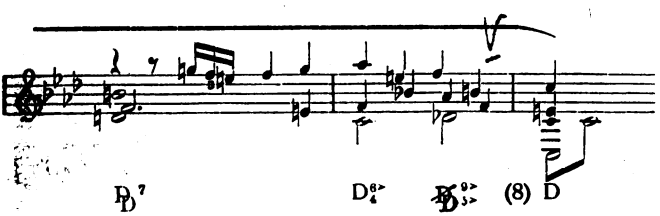


XI. = I. (Kopfthema.)

XII.



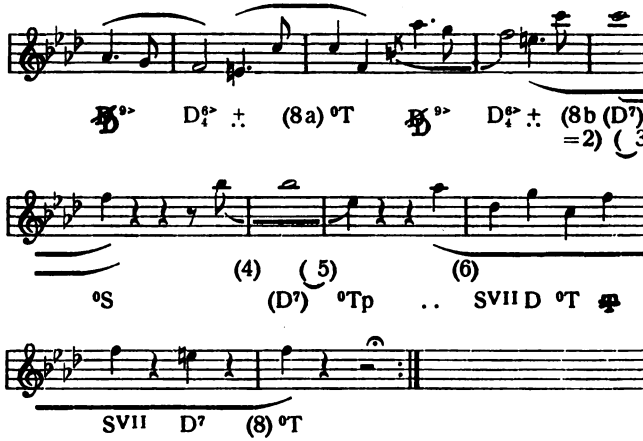




Digitized by Google

XIII.—XIV. (2. Thema in F-moll.)

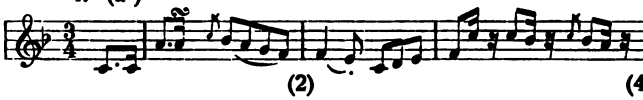
XV.—XVI. (Epiloge.)



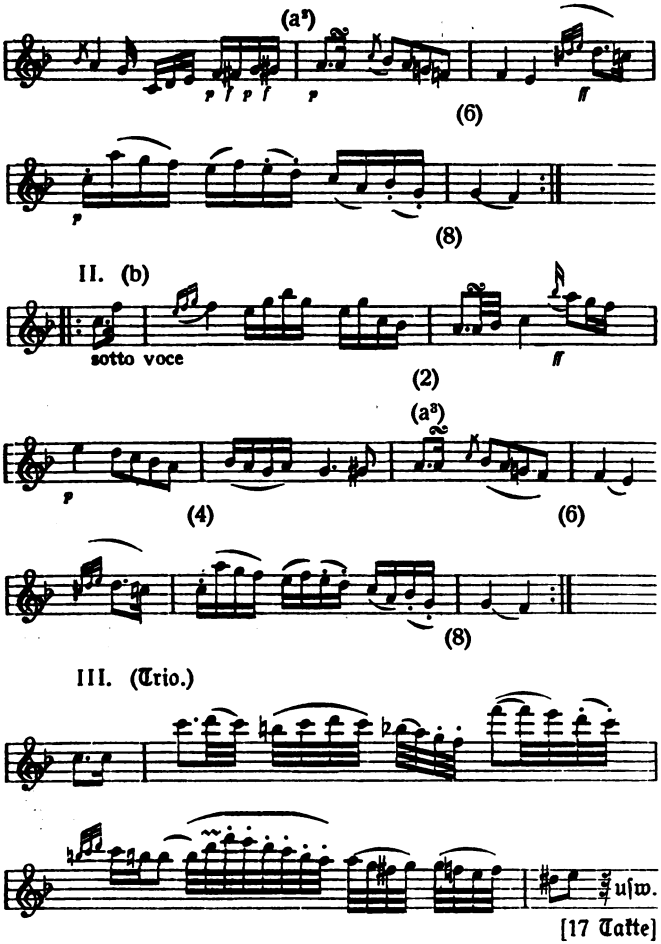
Der zweite Satz, ein Adagio in dreiteiliger Liedform, bringt uns eine Überarbeitung eines Jugendwerkes, nämlich des dritten der drei Klavierquartette vom Jahre 1785 (Gesamtausg. Ser. X, Nr. 77, C-dur), dessen zweiter Satz Adagio con espressione unverkennbar eine Vorstufe der Entwicklung des Adagio von op. 2 I bildet. Eine Verwendung weiteren Materials dieses von kecker Erfindung strotzenden Klavierquartetts werden wir in Nr. 9, der C-dur-Sonate op. 2 III finden. Im Quartett fehlt dem Satze noch das Triothema in D-moll (III. Periode), statt dessen der Satz einen durch starke Figuration unruhigen Trioteil bringt, der sich zur Dominante C-dur wendet und am Ende zum Kopfthema zurückkehrt, worauf eine Coda von 10 Takten das Ganze abschließt (Melodie im Klavierpart):

Adagio con espressione.

I. (a^{1})



Digitized by Google



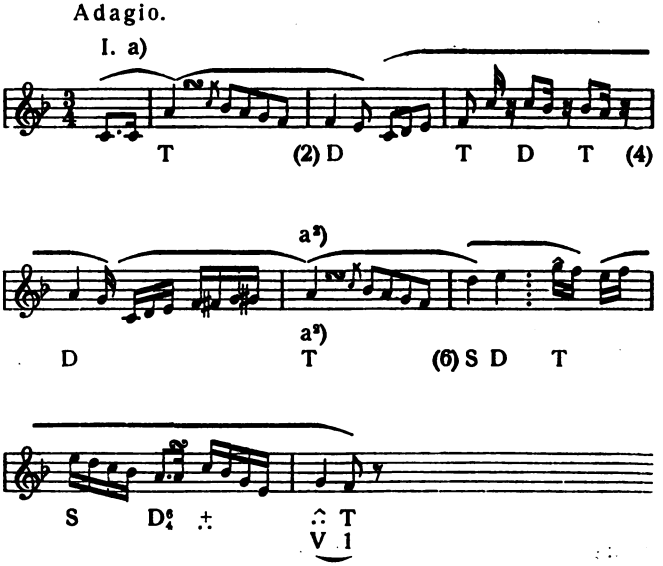
IV. = I.

V. Coda. [10 Takte.]

In der Klaviersonate ist die Melodie ganz wesentlich reicher ausgestaltet. Besonders ist gleich der Aufschwung

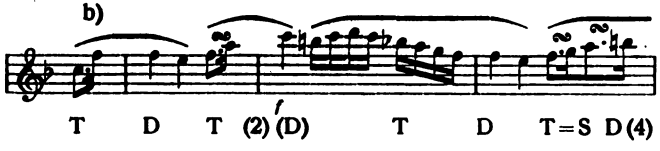
Digitized by Google

zu dem g f (Takt 6 im Anschlußmotiv) eine bedeutende Verbesserung. Auch das Zwischensätzchen b (Takt 1—4 der II. Periode) ist kräftiger gestaltet und führt zwingender zur Wiederholung des Teiles a. Der Trio-Teil im Quartett zeigt auch noch eine dem Kopfsatze zu nahe verwandte Physiognomie, was in der Klaviersonate vollständig beseitigt ist. Diese Umschmelzung der Melodie in der Retorte der Phantasie des Komponisten ist höchst lehrreich. Die Vergleichung der beiden Gestalten der Melodie ist geeignet klarzumachen, welche Bewandtnis es mit den Skizzen Beethovens hat, wie sie ja von vielen Werken vorliegen. Dieselben sind sozusagen Momentaufnahmen während verschiedener Stadien der Entwicklung der Themen in der Phantasie, geben aber freilich meist nur ein Bild von der Beschaffenheit der Melodiestimme in dem betreffenden Stadium der Entwicklung. In ihrer definitiven Gestalt sieht die Melodie des Adagio so aus:

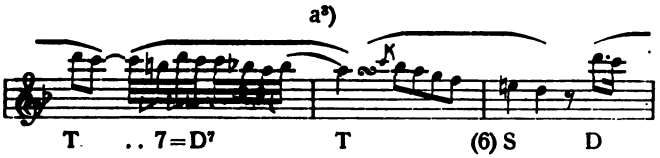


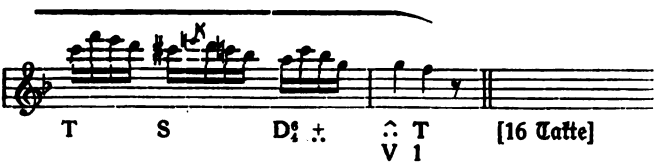
Digitized by Google

II.
b)

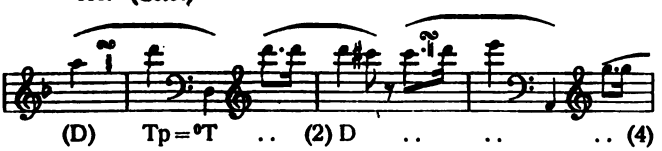


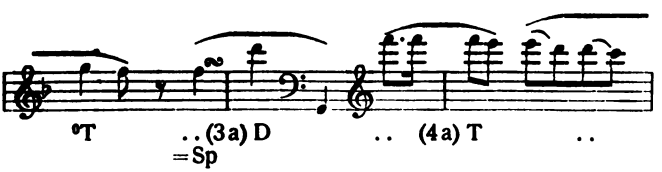
a³)

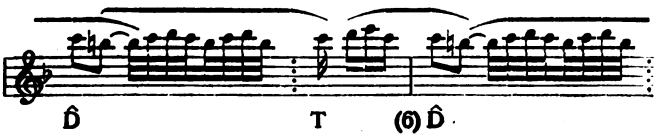




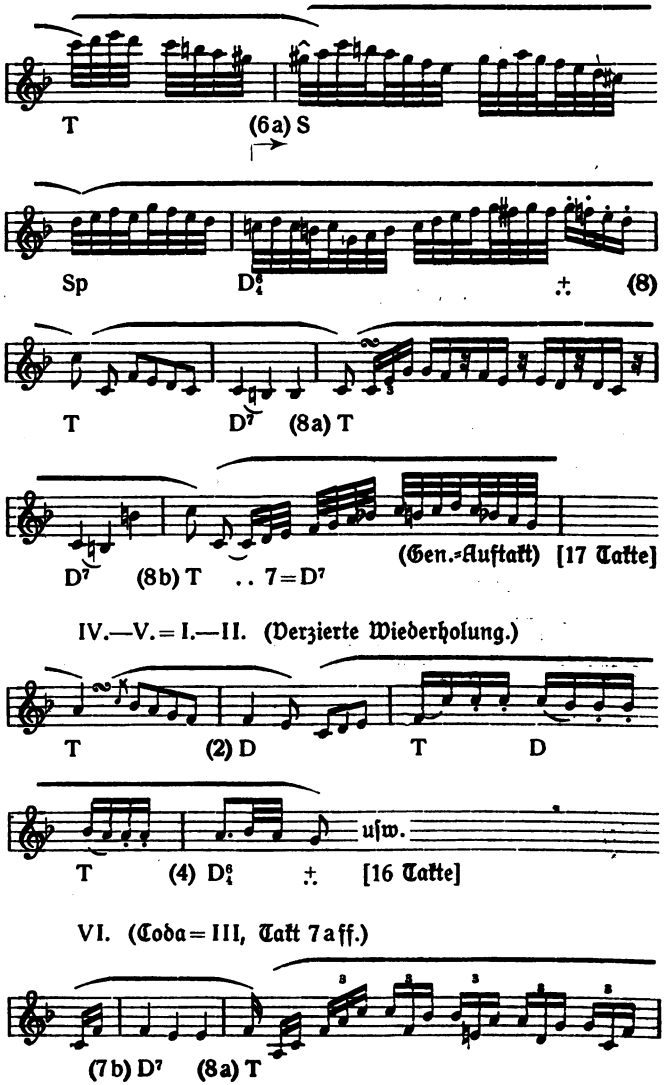
III. (Trio.)







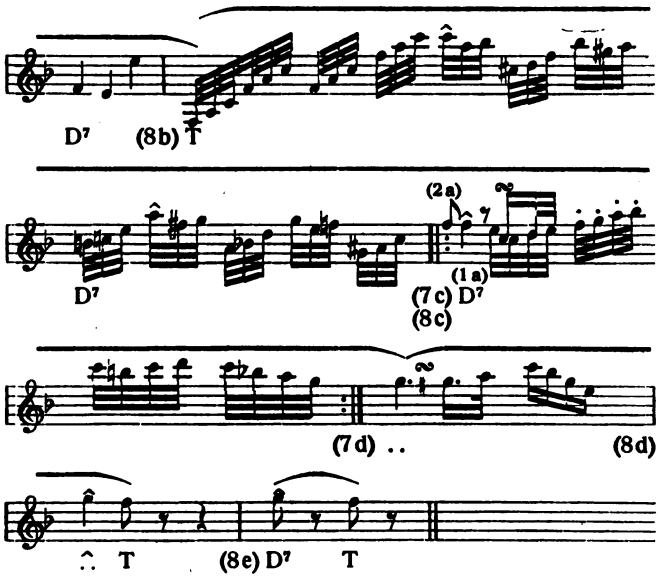
Digitized by Google



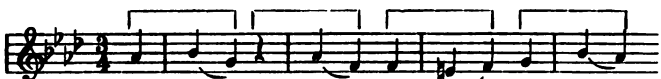
IV.—V.=I.—II. (Verzierte Wiederholung.)

VI. (Coda=III, Takt 7aff.)

Digitized by Google



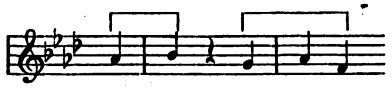
Der dritte Satz, ein Menuetto in F-moll mit der Tempobezeichnung *Allegretto*, stellt uns vor ein interessantes Phrasierungsproblem. Hätten diejenigen recht, welche das Ende der Motive von der Länge der Auftakte abhängig machen, so würden die Taktmotive dieses Allegretto in der Uniform aufmarschieren:



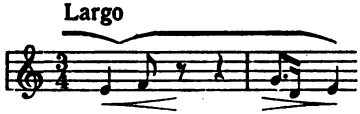
Das ist natürlich verkehrt. Die beiden einander folgenden weiblichen Endungen b g und as f mit ihrer negativen Wirkung der Abwärtsrichtung entsprechen ganz gewiß nicht dem, was man von einem Scherzo (denn ein solches ist der Satz) erwartet, und auch nicht dem, was der naive Hörer hört. Der naive Hörer begreift nicht nur die Sekundfolge der beiden Terzen b g as f, sondern auch — und das ist

Digitized by Google

wichtig — die Sekundfolge der beiden aufwärts gerichteten Sekundschritte as b und g as. Hätte Beethoven geschrieben:



so würde niemand im Zweifel sein, daß das g zum zweiten Taktmotiv gehört. Die ganze Schwierigkeit liegt also darin, daß die Pause dazu verführt, sie als Motivscheide zu verstehen. Das 6. Kapitel meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik" (S. 137—160) beschäftigt sich angelegentlichst damit, zu Bewußtsein zu bringen, daß Pausen keineswegs immer Motivgrenzen sind und daß gerade Beethoven ein hervorragender Meister in der Einführung von Innenpausen war. Versteigt sich doch sogar der gute Lenz einmal (Band V, S. 78) zu der Bemerkung, daß in dem Largo der Es-dur-Sonate op. 7 „die Pausen so beredt sind wie die Noten". Es scheint wirklich, als habe Lenz geahnt, daß die Pausen in dem



Innenpausen sind und nicht Endpausen. Das würde ihn dagegen sicherstellen, meine Satire „Magistri Ugolini de Maltero Thuringi ad Franciscum Culacium Polonum .... ‚De cantu fractibili' brevis positio" („Präludien und Studien", Band III) auf ihn zu beziehen. Ganz möchte ich mich allerdings nicht dafür verbürgen; es ist doch vielleicht nicht ausgeschlossen, daß er die Pausen als zwischen den Motiven stehend verstand und daß er gerade darum den Satze eine „Passionsmusik für Klavier" nannte. Wie dem aber auch sei, ich hoffe, die Pausenlehre in meinen verschiedenen Schriften zur Phrasierungslehre und durch meine Phrasierungsausgaben so weit ausgebaut zu haben, daß man mir auch in diesem Falle recht gibt und meine Deutung akzeptiert. Wir werden im Laufe der Besprechung der

Digitized by Google

anderen Sonaten noch oft auf dieses Thema zurückkommen müssen (z. B. schon bei dem Kopfthema von op. 7 Es-dur). Daß Pausen im allgemeinen nicht Nullwerte, sondern Minuswerte sind, und daß Pausen im Crescendo-Teile der Phrase an Tiefe der Pausenwirkung wachsen, habe ich in dem angezogenen Kapitel der „Dynamik und Agogik" auch graphisch zu veranschaulichen gesucht und darf darauf verweisen. Vgl. auch meine Elemente der musikalischen Ästhetik S. 152, und das Vademecum der Phrasierung, S. 65 ff.

Das Menuett nebst Trio umfaßt sieben Perioden der Struktur:

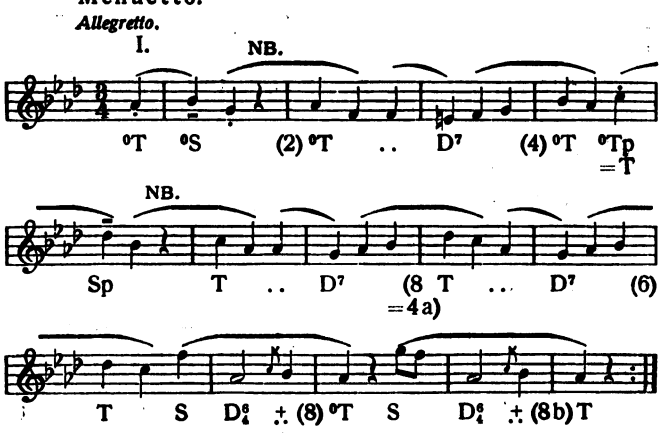
I—III Menuetto:

I.: 1—8 (= 4a), 5a—8a, 7b—8b [14 Takte].
II.: 1—8, 7a—8a [10 Takte].
III.: 1—8 (= 4a), 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c [16 Takte].

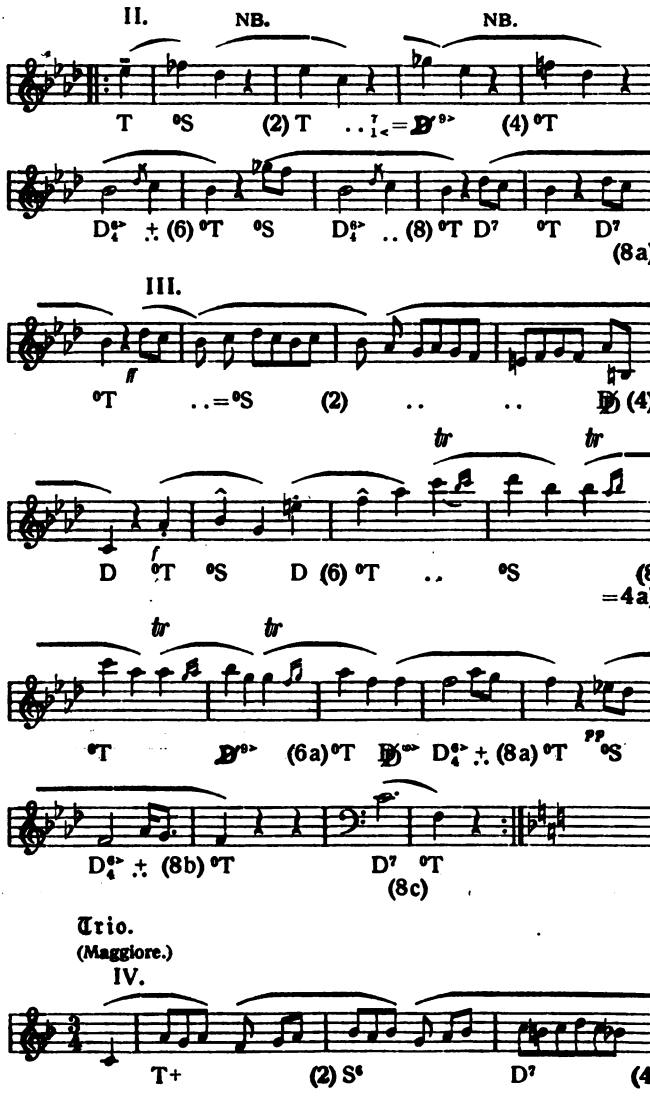
IV—VII Trio:

IV.: 1—6, 5a—6a, 7—8 [10 Takte].
V.: 1—8 (= 1) [7 Takte].
VI.: 1—6 (Triole)—8 (= 1) [8 Takte].
VII.: 1—8 [8 Takte]; in Summa 73 Takte.

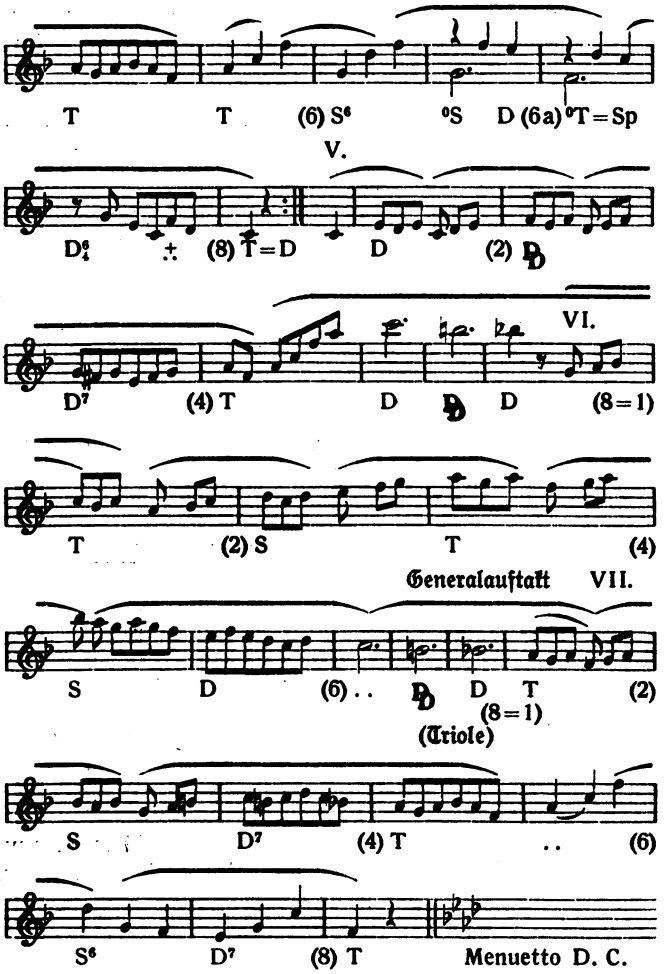
Hier ist die Skizze der Analyse:



Digitized by Google



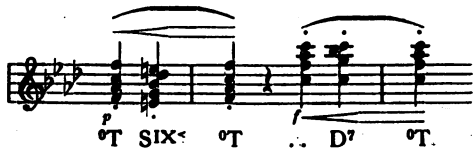
Digitized by Google



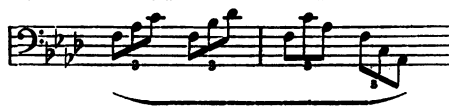
Der Schlußſatz iſt ein heftig erregtes *Prestissimo* F-moll ¢, das faſt durchweg in Achteltriolen einherbrauſt, deſſen Dynamik grell zwiſchen pp und ff flackert. Seine Form iſt eine

Digitized by Google

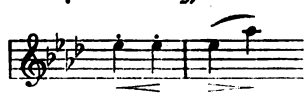
der Sonatenform angenäherte zweiteilige Liedform mit Reprise beider Teile. Doch bringt der zweite Teil zu Anfang ein gesangsmäßiges Thema in der Paralleltonart, das sich breit in vier Perioden der Ordnung a—a—b—a aufbaut. Das widerspricht allerdings sehr der Sonatenform, da der an diese Stelle gehörige Durchführungsteil selbständige thematische Gebarung ausschließt und Arbeit mit den Themen des ersten Teils heischt. Wie schon angedeutet S. 85) weist aber das aufsteigende Arpeggiomotiv zu Anfang dieses Themas deutlich auf das Kopfthema des ersten Satzes hin und erwirbt sich damit Anspruch auf die Bedeutung eines die Einheitlichkeit der ganzen Sonate befördernden Bindemittels. Nach der Terminologie der Formenlehre muß es als eine Art Trioteil definiert werden, nach welchem erst die Arbeit mit den Motiven des ersten Teils die eigentliche Durchführung erkennbar macht. Das Hauptmotiv des Satzes ist das kurzatmige abbetonte dreier Akkordschläge:



über rastlosen Triolenfiguren der Begleitung:



Als kontrastierendes Element tritt in kurzem Abstande zwischen diese aufregenden Motive das beschwichtigende, bittende (mit weiblicher Endung):

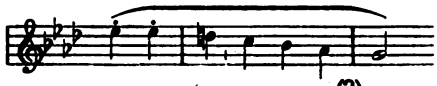


Doch behält das abbetonte Motiv mit männlicher Endung entschieden die Oberhand, und der hastig drängende Cha-

Digitized by Google

rakter wird noch weiter verschärft durch die abbetonte Doppelschlagfigur, welche die dritte Periode bringt:

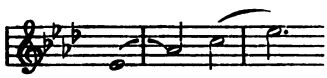
Aber auch das zweite Thema mit seinen Motiven von 6 Vierteln Auftakt und einer halben Note als Endung bringt keine Beschwichtigung, sondern setzt den aufgeregten Charakter der aufgezählten Motive fort:



(2)

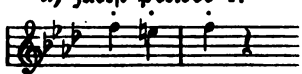
Einzig und allein das Trio zu Beginn des zweiten Teils mit seinem Anfang auf dem 2. Takt und seinen zum Teil weit überhängenden Endungen wirkt einigermaßen beruhigend. Vielleicht ist es auch nicht ungereimt, einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den beiden Motiven

und



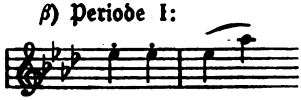
anzunehmen, dessen Erkennen die tonartliche Indentität wesentlich erleichtert. Die den ganzen Satz beherrschenden sieben mit α—η in der folgenden Skizze der Analyse bezeichneten Motive sind:

α) zuerst Periode I:



(Akkordschläge)

β) Periode I:

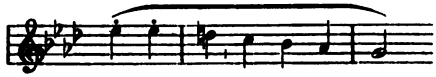


Digitized by Google

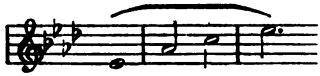
γ) Periode III:

δ) Periode III:

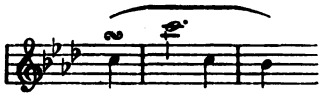
ε) Periode IV (2. Thema):



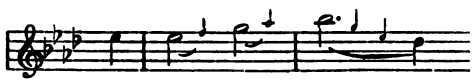
ζ) Periode VI (Trio):



η) Periode VII:



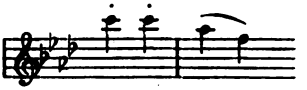
Ihre Zahl ließe sich leicht vergrößern, was aber die Übersichtlichkeit nur vermindern würde. Man wird aber leicht erkennen, daß das erste Motiv (α) die Entstehung des zweiten (β) und fünften (ε) veranlaßt hat. Die verzierte Wiederholung des sechsten (ζ) in der VII. Periode, bringt nichts eigentlich Neues, und der Zwischensatz des Trio (VIII. Periode) setzt doch nur die Arpeggio-Motivbildung fort, wenn auch verhüllt durch Fülltöne:



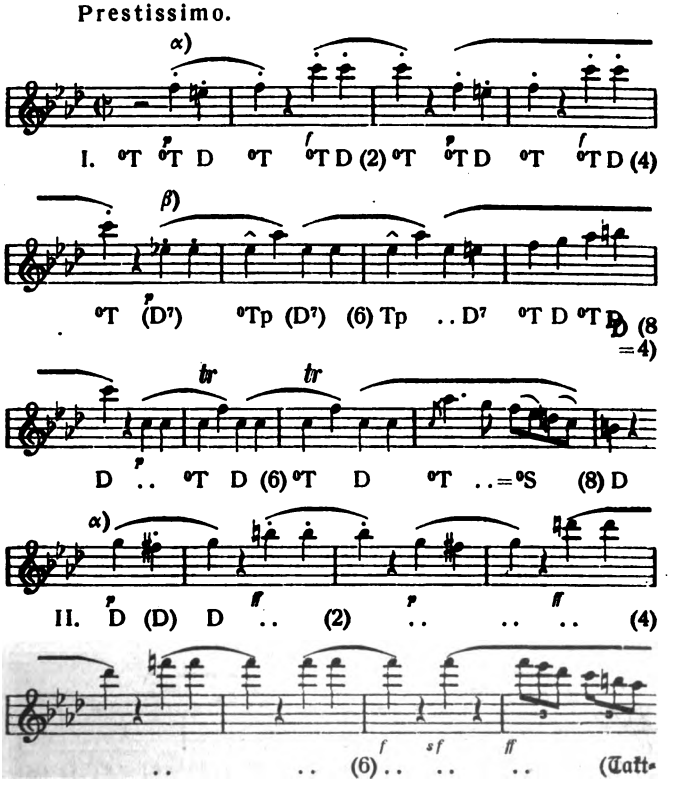
(ebenso nachher in Achtelbewegung). Auch die Verkleidung des zweiten Motivs in der Gestalt

Digitized by Google

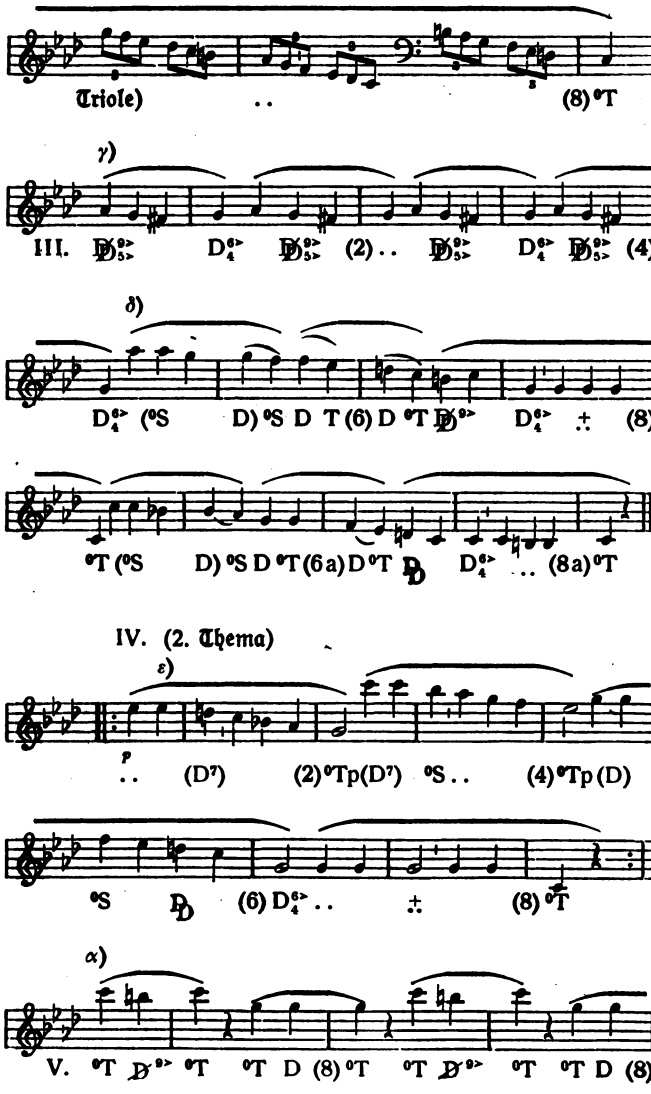
ſtatt:



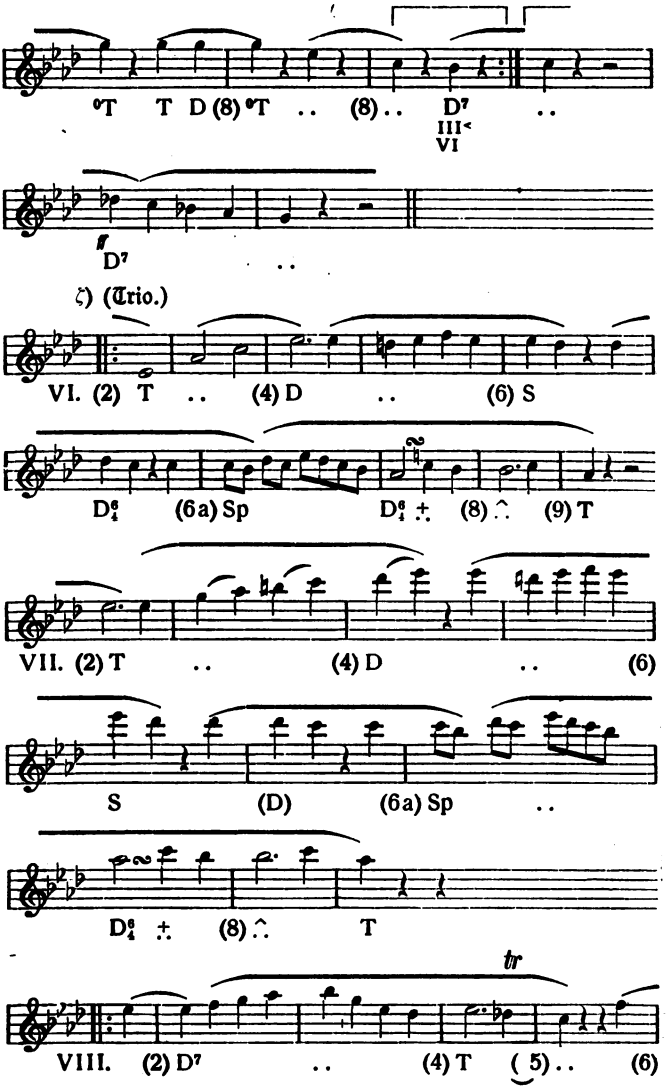
iſt leicht kenntlich. Die beiden Tonleiterpaſſagen in Periode II und XIV habe ich abſichtlich nicht beſonders aufgezählt, da ſie zu dem Gemeingut gehören, das ſich überall gelegentlich einſtellt und nur Solie für ſich individuell gebarende Bildungen abgibt. Hier iſt die Skizze der Analyſe des Satzes.



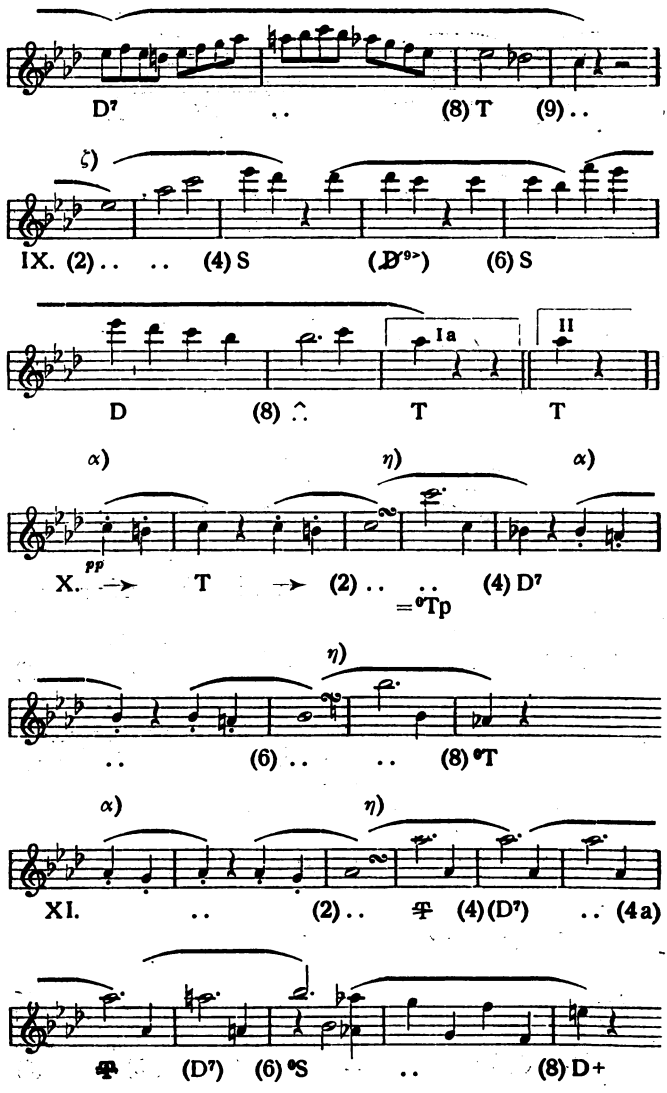
Digitized by Google



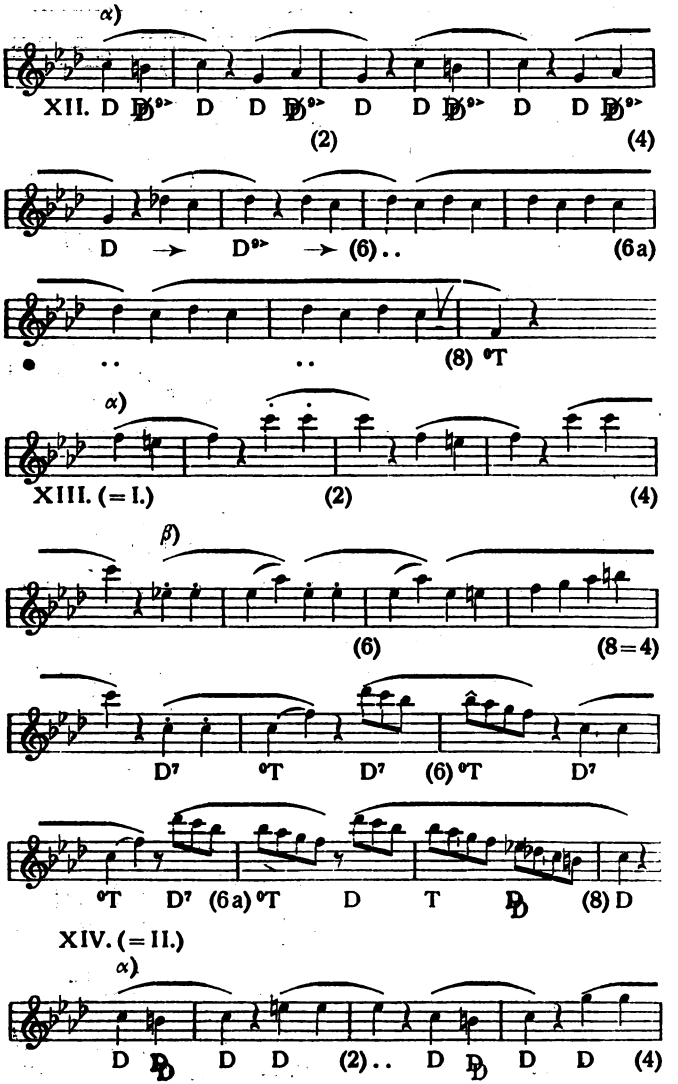
Digitized by Google



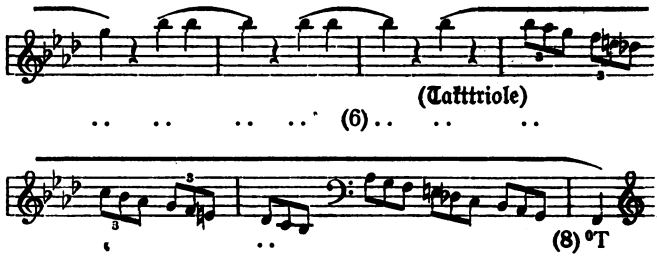
Digitized by Google



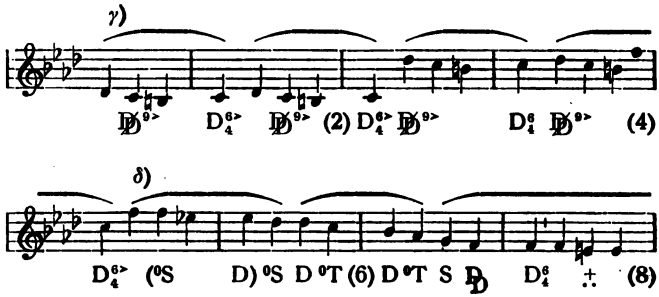
Digitized by Google



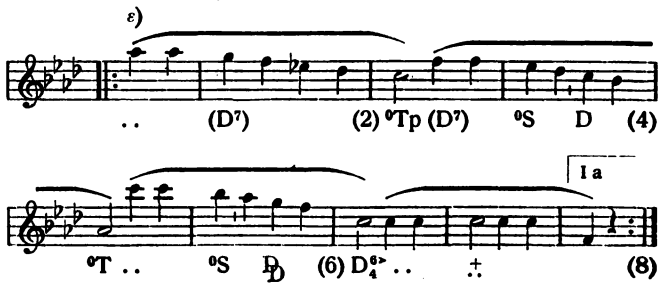
Digitized by Google



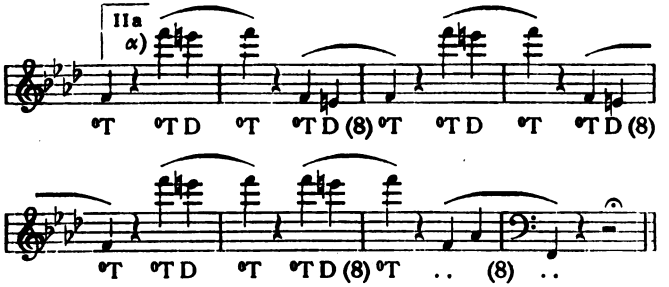
XV. (= III.)



XVI. (= IV.) (2. Thema.)

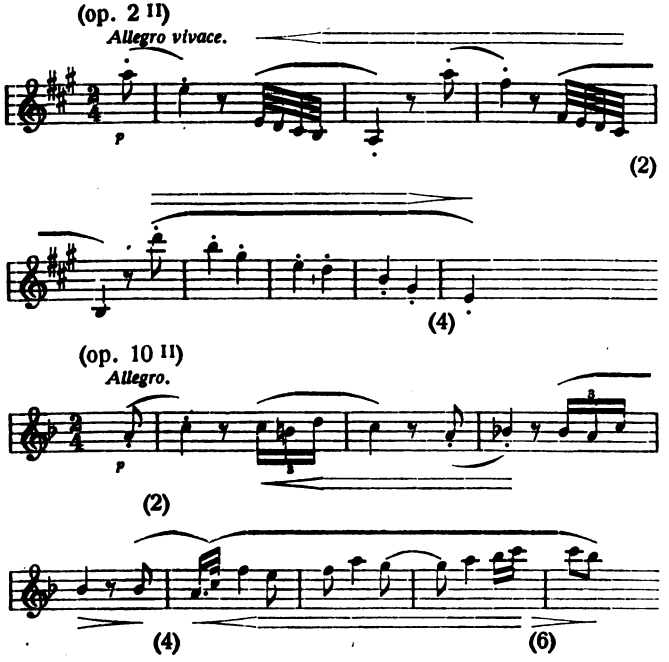


Digitized by Google



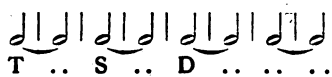
Sonate 8, A-dur, op. 2 II.

Mit leicht hingeworfenen kurzen Motiven hebt die zweite der drei Haydn-Sonaten op. 2 an, ähnlich wie in op. 10 II:



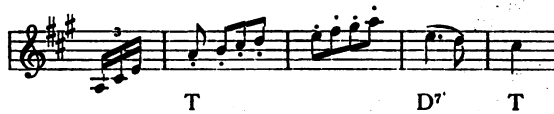
Digitized by Google

Die Ähnlichkeit beruht darin, daß nach vier kurzen Ansätzen eine längere Phrase herauswächst. In beiden Fällen stehen wir wieder vor der Frage (vgl. S. 88), ob die Harmoniebewegung das Taktgewicht bestimmt, oder ob wir auf die leichte Zeit einsetzende Harmonien haben, die auf die schwere Zeit bleiben (synkopisch):

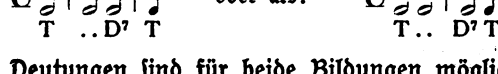


oder:

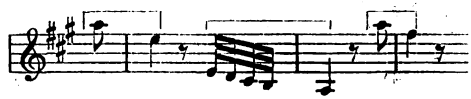
Die Frage ist zwar nicht leicht zu entscheiden, da auch die zweite Periode dasselbe Problem stellt:



Auch hier bleibt wieder die tonische Harmonie durch zwei Takte. Dann aber folgt nicht eine breiter ausgehaltene Dominante, sondern eine schnell wieder zur Tonika zurückführende. Ist das zu verstehen als:

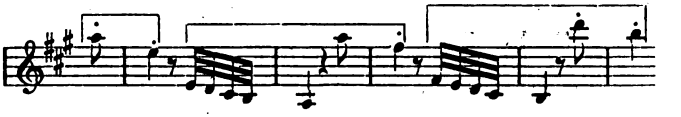


Beide Deutungen sind für beide Bildungen möglich. Das Kopfthema gewinnt durch die zweite Deutung entschieden an Geschlossenheit, da die Pausen durch die wenigstens teilweise zu Innenpausen werden, also höheren Ausdruckswert gewinnen (vgl. S. 104). Bei der ersten Deutung sind sie sämtlich Endpausen, und das Thema zerbröckelt allzusehr in kleinste Teile:



Digitized by Google

Dagegen schlägt die zweite Deutung kühne Bogen von den tiefsten zu den höchsten Tönen:

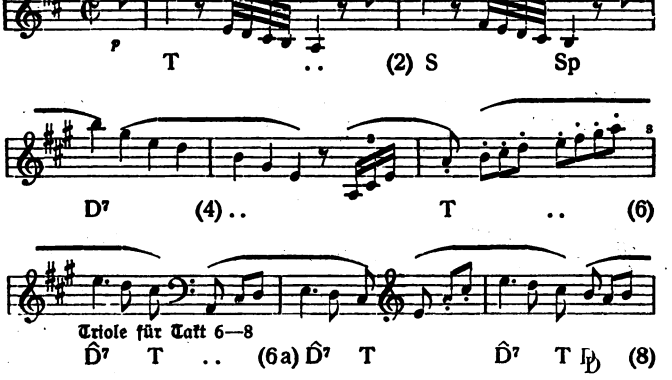


Der Gewinn für das Verständnis wird deutlicher werden, wenn wir die Skizze der Analyse im zwei $^2/_2$-Takt (𝔠) statt im Zweivierteltakt notieren. Wir haben dann zunächst bis zur Reprise nicht mehr als drei z. T. sehr stark erweiterte Perioden vor uns, die 117 Takte der Originalnotierung im Zweivierteltakt umfassen.

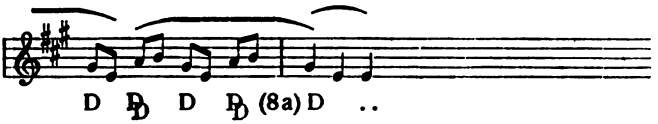
I. (Kopfthema): 1—6, 6a, 7—8, 8a [10 Takte].

II. (Evolution): 3—4 (= 5)—6, 6a, 7—8 (der 7. Takt eine große Triole [3 ⌒]), 7a—8a (= 4), 5—8, 8a, 8b (= 4), 5—8 (für 6—8 eine Takttriole [3 ⌒]) [20 Takte].

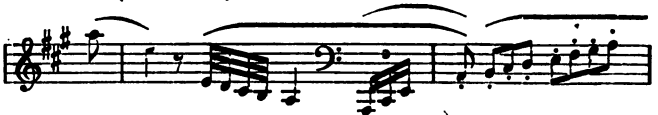
III. (zweites Thema und Anhänge nebst Epilogen): 1—8 (mit einer Takttriole für 6—8 und Rückdeutung des 8. Taktes zum 4.), 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 7e—8e, 7f—8f, sodann die Epiloge: 7g—8g, 7h—8h, 7i—8i [29 Takte].

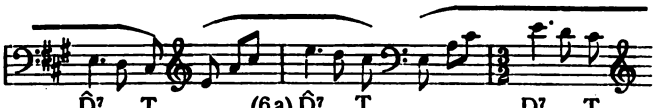


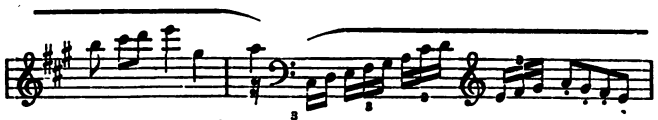
Digitized by Google

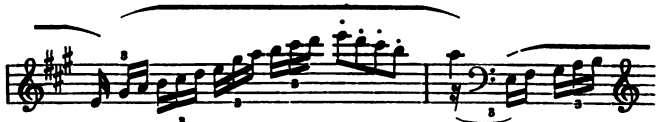


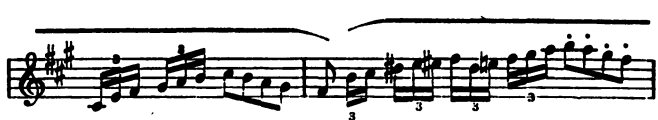
II. (Evolution.)

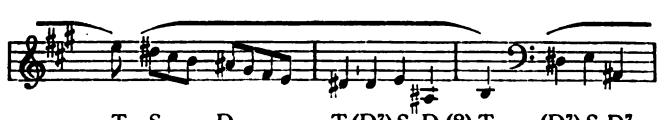




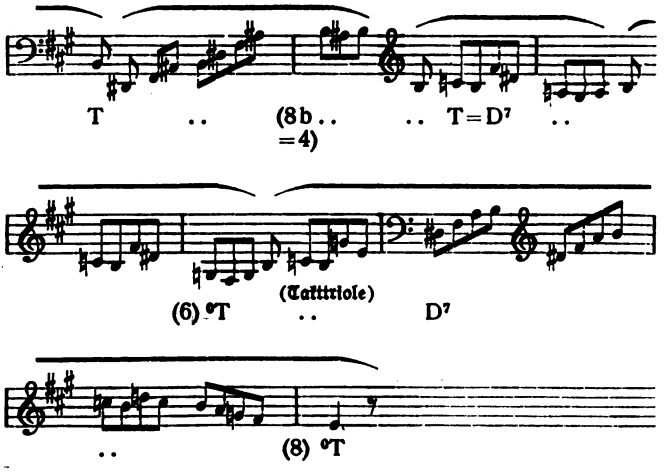




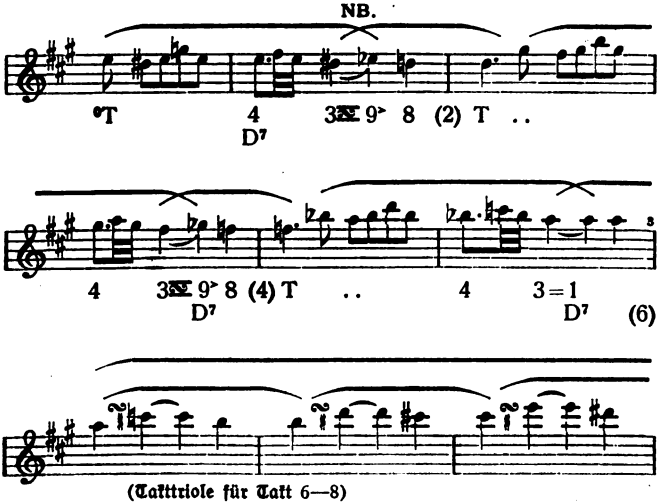




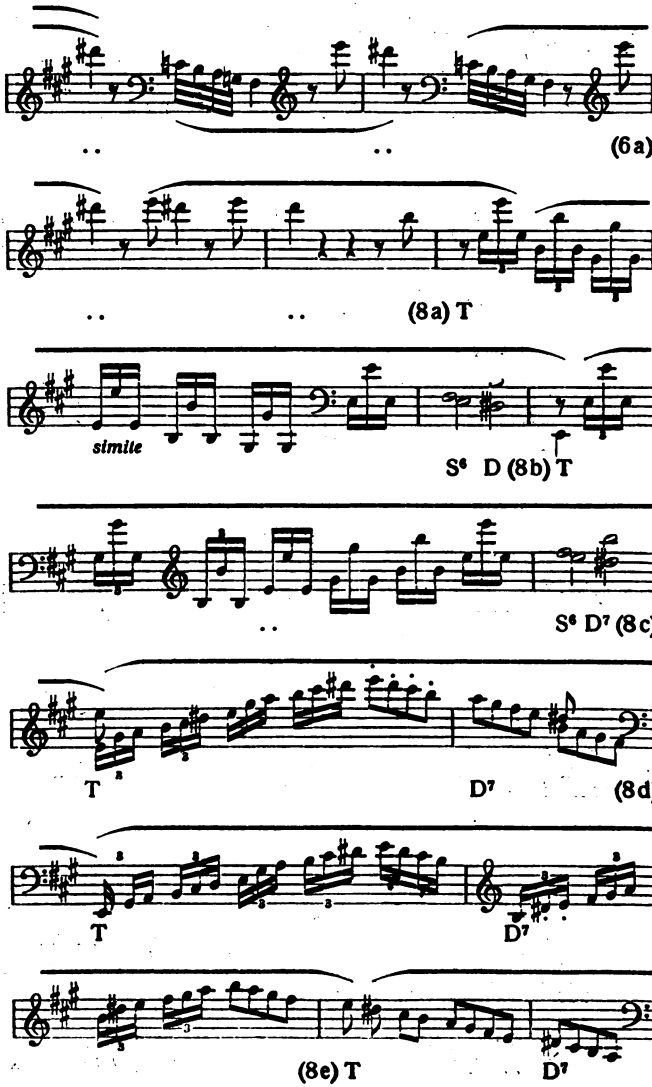
Digitized by Google



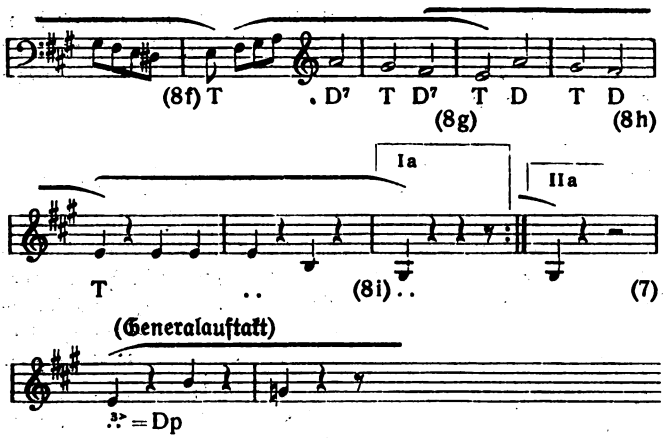
III. (2. Thema und Epiloge.)



Digitized by Google



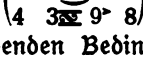
Digitized by Google

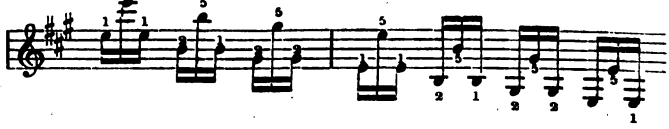


Das zweite Thema erfordert einige Bemerkungen. Zunächst wegen des Anfangs in der Variante der Dominanttonart (E-moll statt E-dur), etwas bei den Mannheimer Komponisten sehr gewöhnliches, bereits durch Johann Stamitzs Trios op. 1 eingebürgertes, das auch eines der Zeugnisse für den Einfluß der Mannheimer auf Beethoven ist, was er später ganz ablegte. Auch die A-dur-Sonate op. 2 II hat im ersten Satze den Beginn des zweiten Themas in der Variante der Dominanttonart. Der Sinn dieser Tonartwahl ist ja wohlverständlich, nämlich dem das weibliche, zarte Element vertretenden zweiten Themas von Dur-Sätzen auch durch das Tongeschlecht ein gegensätzliches Element zu geben. Bei Stamitz (Trios op. 1 I [im Finale u. ö.]) ist die Wirkung eine frappante und durchaus überzeugende. Doch haben die Wiener Klassiker diese Abweichung vom älteren Usus der Tonartwahl aufgegeben. In dem vorliegenden Falle, wo das zweite Thema schnell durch mehrere Tonarten geht, kann man das E-moll zu Anfang leicht übersehen und die besondere Absicht verkennen, zumal doch schließlich E-dur (D^+) erreicht und breit dargelegt wird. Die Tonartfolge E-moll, G-dur, B-dur, D-dur und E-dur für das zweite Thema einer Sonate in A-dur ist gewiß höchst

Digitized by Google

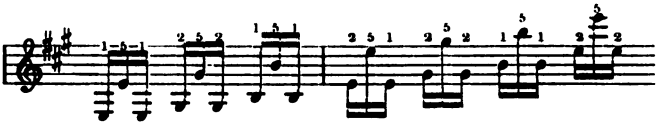
merkwürdig und ganz gegen allen Brauch. Sie entsteht durch Einführung einer enharmonischen Verwechselung im Hauptmotiv des Themas, die Beethoven allerdings nicht als solche decouvriert hat:

Während der Auflösung der Quarte im Dominantakkord h 7 tritt die Note C hinzu, und der damit entstehende verminderte Septimen-Akkord dis, fis a c erfährt eine seiner bekannten möglichen Umdeutungen zu einem enharmonisch-identischen Gebilde in einer anderen Tonart (dis fis a c ist $D^{9\flat}$ in E-Moll oder E-Dur, fis a c es ist $D^{9\flat}$ in G-Moll oder G-dur, his dis fis a ist $D^{9\flat}$ in Cis-Moll oder Cis-dur, a c es ges ist $D^{9\flat}$ in B-dur oder B-Moll. Jeder der vier Töne des Akkords kann also aus der Terzbedeutung in die Bedeutung der kleinen None übergeführt werden, und Beethoven bringt schnell nacheinander drei der Möglichkeiten zur Geltung. Dabei entsteht auch ein seltenes rhythmisches Phänomen, nämlich die Synkopierung der Dissonanzlösung mit der neuen Dissonanz  unter durchaus den strengen Regeln entsprechenden Bedingungen (die neue Dissonanz tritt auf den schweren Taktteil ein, ist aber auf den leichten durch Bindung vorbereitet). Natürlich ist der diese komplizierte Umdeutung erfahrende Ton im Vortrage zu akzentuieren (Beethoven fordert sforzato). Von den Schlußanhängen des zweiten Themas sind 7a—8a und 7b—8b die beiden Oktavengänge in Sechzehntel-Triolen bemerkenswert durch den von Beethoven selbst beigeschriebenen Fingersatz:

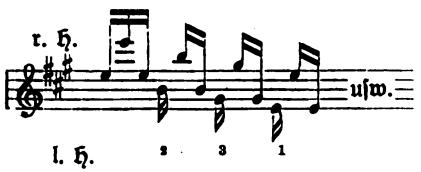


Digitized by Google

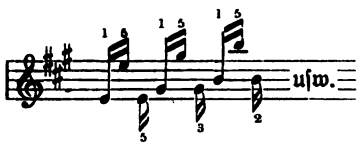
und:



Mit Ausnahme der großen (Breitkopf & Härtelſchen) Geſamtausgabe dürfte wohl keine heutige Ausgabe der Werke Beethovens mehr dieſen für kleine Hände unmöglichen Fingerſatz bringen. Statt ſeiner iſt jetzt die jede Schwierigkeit beſeitigende Teilung des Ganges an die beiden Hände allgemein in Gebrauch, die auch Reinecke (Die Beethovenſchen Klavierſonaten, S. 33) empfiehlt:



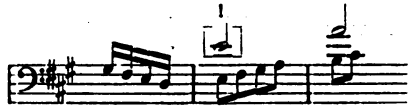
und



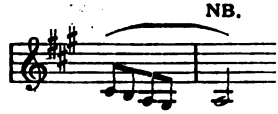
(ebenſo die Parallelſtelle in A-dur im zweiten Teile). Da zu Beethovens Zeit beſonders durch K. Ph. Em. Bach und Joh. Wilh. Häßler das an beide Hände verteilte Paſſagenſpiel ſehr kultiviert ward, ſo ſieht es faſt ſo aus, als ob Beethoven dasſelbe hier abſichtlich verſchmäht habe. Das könnte natürlich nur die hohe Meinung beſtätigen, welche die Zeitgenoſſen von ſeiner techniſchen Virtuoſität hatten. Lenz a. a. O. V., S. 3 tritt ſeltſamerweiſe für Beethovens Fingerſatz ein und verſchmäht die Mitwirkung der anderen Hand. Nicht von Belang iſt der Streit, ob Beethoven zu Beginn der Epiloge in halben Noten im erſten Teile (bei 8 f) ebenſo eine halbe Note e wie bei der Parallelſtelle im zweiten Teile die halbe a zu Anfang haben will. Daß er die

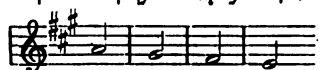
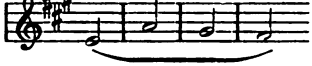
Digitized by Google

Halbe e^1 nicht geschrieben hat, erklärt sich aber sehr einfach durch die Verschiedenheit der Einmündung des Achtelganges in den beiden Teilen. Im ersten Teile



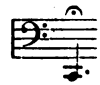
im zweiten dagegen:

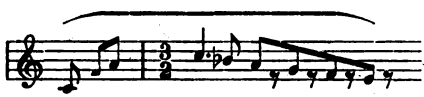


d. h. im zweiten Teile ergibt sich die erste Halbe a direkt als Endnote des Achtelganges. Im ersten Teile müßte sie frei einsetzen in der höheren Oktave der Endnote. Das ist wohl Grund genug Beethovens Schreibweise zu erklären, zumal ja doch diese Note gar nicht Anfangsnote des Epilog-Motivs ist. Dieses umfaßt doch zweifellos nur die absteigende Quarte  und nicht  , wie Reinecke zu lesen scheint (mit dem schweren Takt beginnend). Die Phrasierungslehre gibt uns also an die Hand, das e nicht zu ergänzen.

Daß der Durchführungsteil mit der Transposition des Kopfthemas in die Gegen-Kleinterztonart C-dur beginnt, erwähnte ich bereits gelegentlich der Eleonoren-Sonate (Nr. 3) (vgl. oben S. 12). Die Durchführung ist hoch interessant durch starke Abweichungen von der schlicht symmetrischen Form des Aufbaues. Sie ist hauptsächlich mit den Motiven der ersten beiden Sätze gearbeitet, geht aber bereits mit dem neunten Takte (der Notierung im Zweivierteltakt) in den Ritmo di tre battute über, so daß die Umschreibung in den Allabreve-Takt nicht mehr richtig wäre, vielmehr $^3/_2$-Takt zur Aufdeckung des Perioden-

Digitized by Google

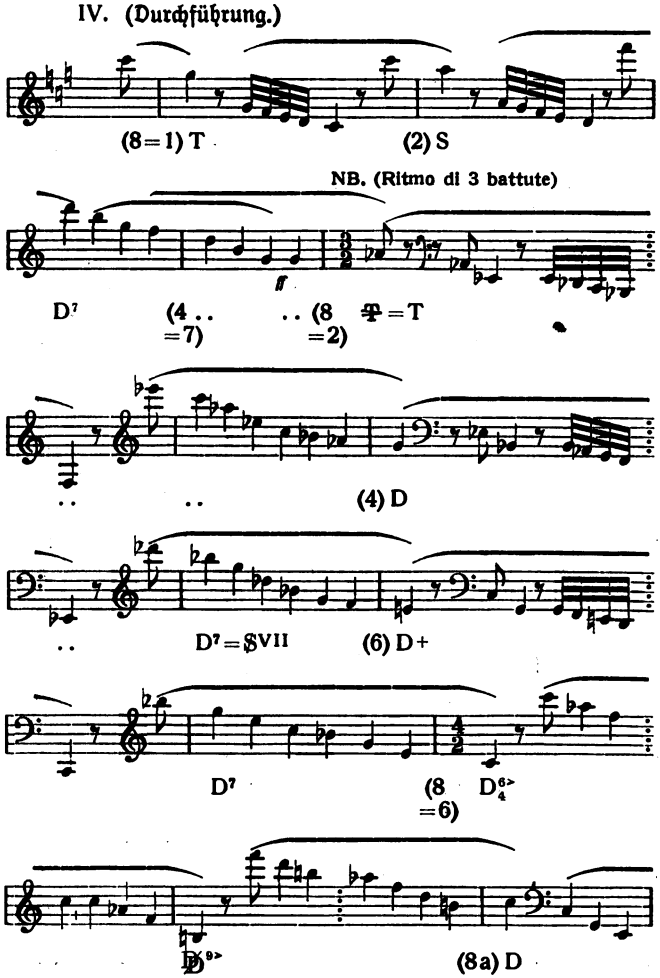
baues notwendig wird. Den Übertritt in die neue Taktordnung erzwingt das höchste auffällige g—as (D^7—𝄽, von Beethoven fortissimo verlangt), das den Halbschluß im vierten Takt (auf g^7) in einen Trugschluß verwandelt. Aber auch der $^3/_2$-Takt bleibt nur für die Dauer einer achttaktigen Periode. Der damit erreichte achte Takt ($c_4^{6>}$) wird zum sechsten Takt zurückgedeutet und erweitert für die drei folgenden Takte 7a—8a, 8b den $^3/_2$-Takt zum $^4/_2$-Takt. Die Fermate auf dem  hat unter diesen Umständen einen sehr langen Wert ( ). Auch die nun anschließende Arbeit mit dem zweiten Motiv des Kopfthemas bringt eine Reihe großer Triolen ($^3/_2$-Takt statt $^2/_2$-Takt) ohne deren Erkennung die rhythmische Natur des Stückes rätselhaft und schwankend scheint. Wenn auch dieselben Gründe, welche mich zu meiner Bezeichnung des Aufbaues zwingen, dem unbefangenen Hörer sich geltend machen werden, so weiß ich doch aus eigener Erfahrung nur allzugut, wie peinlich das Gefühl ist, über den Gang des Rhythmus im großen nicht sicher orientiert zu sein. Nur immer erneutes innerliches Hören (Durchleben mit der Phantasie) bringt schließlich dieses Erkennen der Hauptstützpunkte des rhythmischen Gefüges. Das mehrmalige Auslaufen in die kadenzierenden Achtel



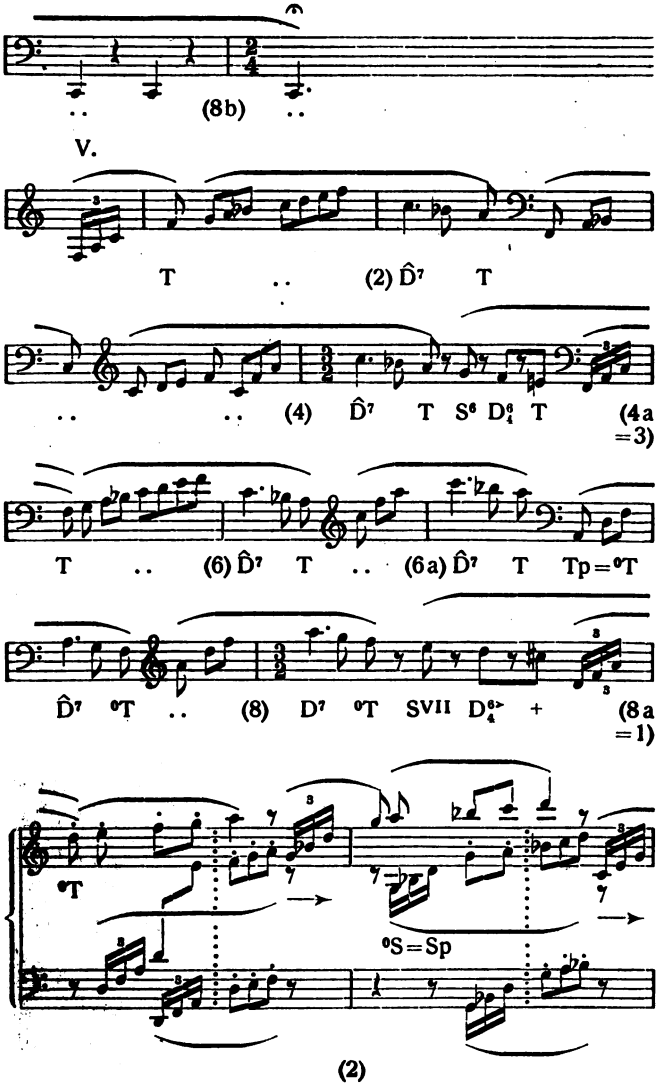
die jedesmal einen Takt $^3/_2$ statt $^2/_2$ bringen, der aber nicht als Triole beschleunigt vorgetragen werden darf, sondern als Dehnung wirken muß, gibt dem ganzen Satze eine rhythmische Freiheit exquisitester Natur. Daß die mit Pausen durchsetzte Achtelkadenz an eine rührende Wendung im ersten Satze der neunten Sinfonie anklingt, sei nicht übersehen. Solche Momente der Offenbarung der Einheitlichkeit des jüngeren und des späteren Beethoven wird man nicht ohne ein intensives Glücksgefühl erleben. Auch

Digitized by Google

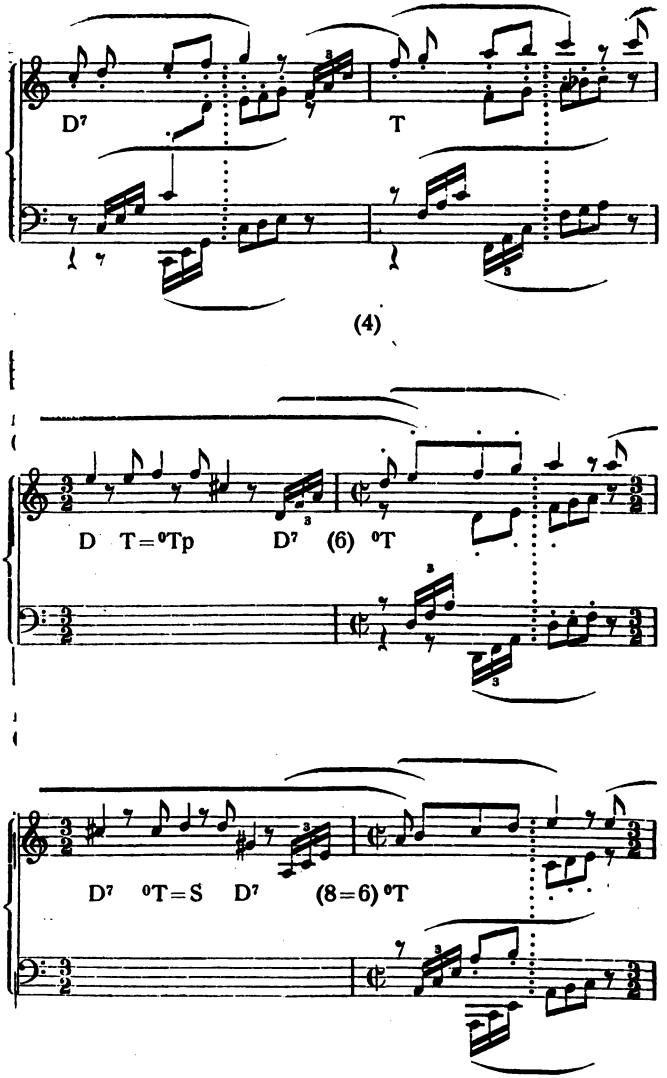
der Schluß der Durchführung, die Wiedereinlenkung zum Vortrag des ersten Themas bringt noch eine große Triole (für 6—8). Die ganze Durchführung sieht also so aus:



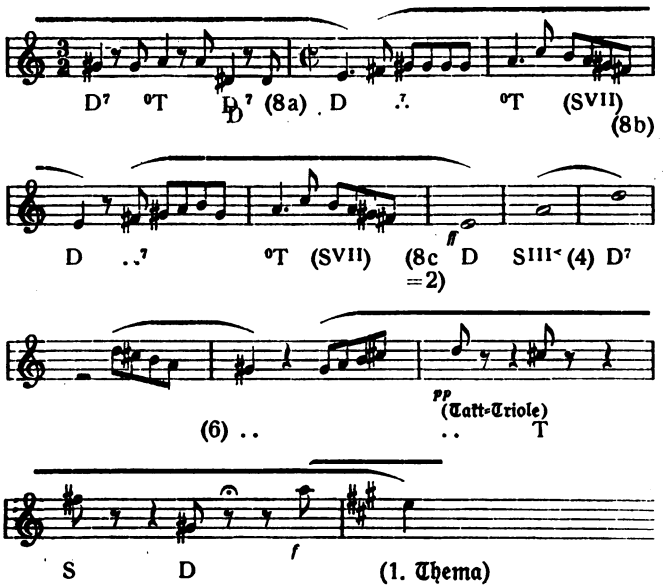
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Die Wiederholung des Thementeils nach der Durchführung verläuft normal in Periode VI—VII (1. Thema = I—II, aber am Schlusse von I bei 8a erweitert durch zweimalige transponierte Wiederholung von 7a—8a [Schlüsse in D-dur und A-dur]). Dadurch entfällt der nochmalige Ansatz des Themaskopfs, und es folgt nun sogleich die Wiederkehr des Übertritts zum zweiten Thema (Periode II, Takt 7a ff.), aber natürlich in der Haupttonart A-dur, zuletzt A-Moll vorbereitend. Auch das zweite Thema wird streng reproduziert, aber in A-Moll—A-dur und mit Durchlaufen der Tonarten A-Moll, C-dur, Es-dur, G-dur, A-moll, H-moll, Cis-moll auf den verminderten Septimenakkord his dis fis a geführt, der zu dis, fis a c umgedeutet als D^{9-} von A-dur zurückleitet zu den Schlußanhängen und Epilogen in A-dur.

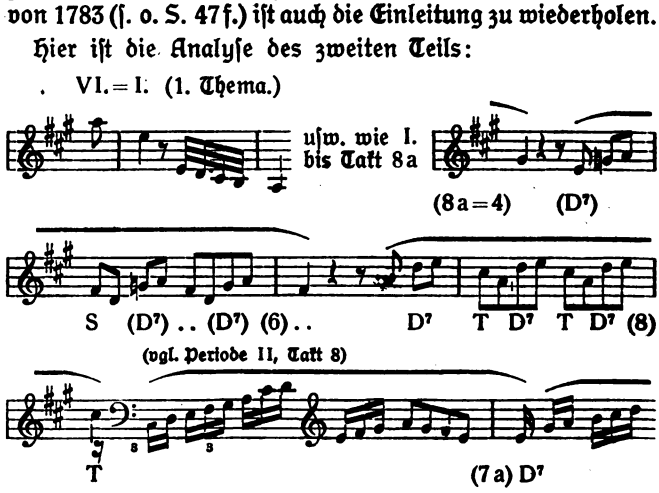
Auch dieses Finale hat trotz seiner sehr erheblichen Ausdehnung (336 Takte) die Reprise beider Teile. Bereits die

Digitized by Google

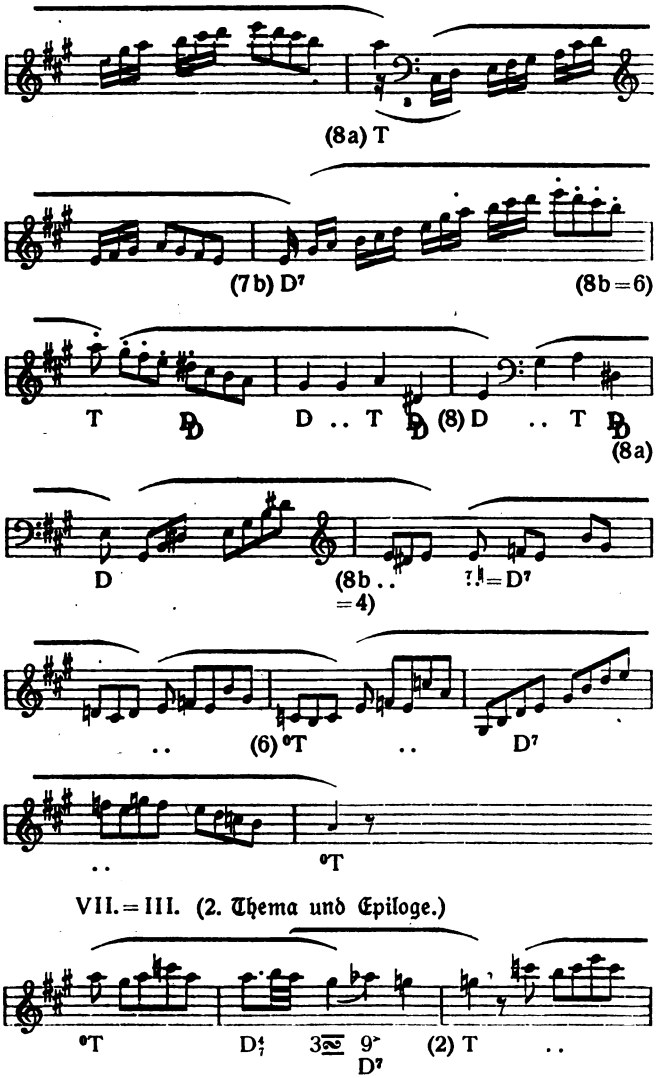
folgende Sonate (C-dur op. 2 III) hat dieselbe nicht mehr, und wir begegnen ihr nur noch ausnahmsweise in op. 10 II f-dur, op. 78 fis-dur und op. 79 G-dur. Bekanntlich geht Beethoven in der Folge sogar dazu über, auch die Reprise des ersten Teils aufzugeben (schon in op. 54 und op. 57); doch ist in allen solchen Fällen die Stelle sehr wohl erkennbar, wo die Reprise stattgehabt hätte, wenn der Komponist sie nicht ausgeschaltet hätte, und die Form des ganzen Satzes wird durch diese Änderung nicht tangiert. In der Hauptsache ist wohl das gewaltige Anwachsen der Dimensionen der Grund, weshalb die Reprisen aufgegeben werden. Der wohl ins Gefecht geführte ästhetische Einwand, daß man „nicht dasselbe zweimal sagen solle", ist nicht stichhaltig. Parallelbildungen bis zur getreuen Wiederholung sind der Musik durchaus Bedürfnis und es ist auch durchaus zu verurteilen, wenn man beim Vortrage älterer Werke auf Grund der später erfolgten Entwickelung der Form Reprisen ignoriert, welche der Komponist gefordert hat. Daß Einleitungen in langsamem Tempo gewöhnlich nicht mit zu wiederholen sind, steht dagegen wohl fest. Aber in der Sonate pathétique op. 3 und ihrem Vorläufer der F-Moll-Sonate von 1783 (s. o. S. 47 f.) ist auch die Einleitung zu wiederholen.

Hier ist die Analyse des zweiten Teils:

VI. = I. (1. Thema.)

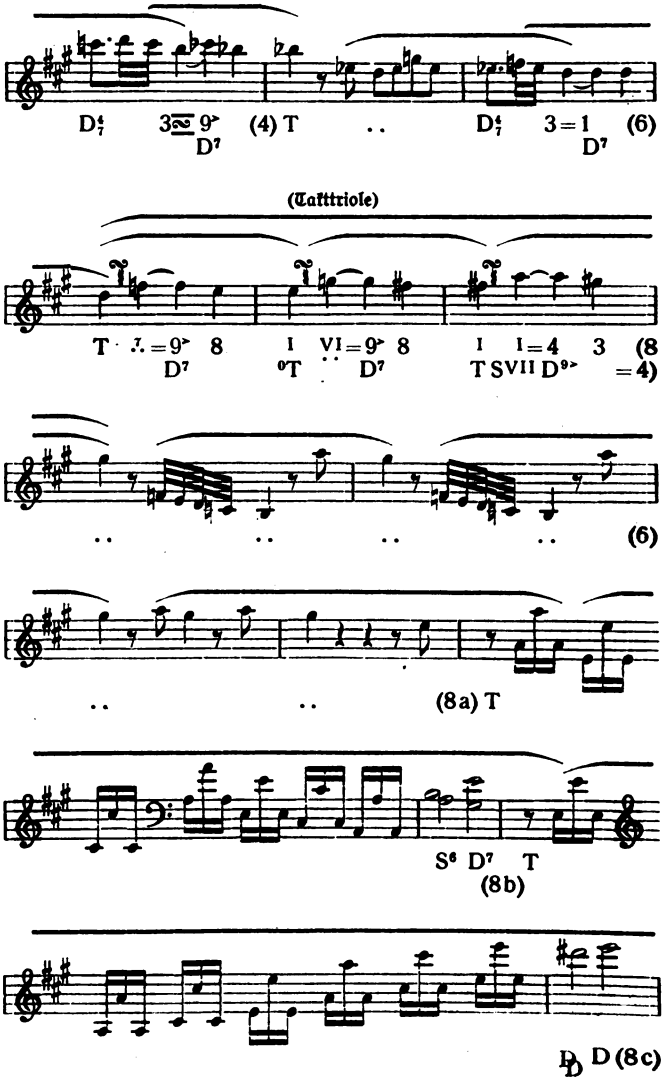


Digitized by Google

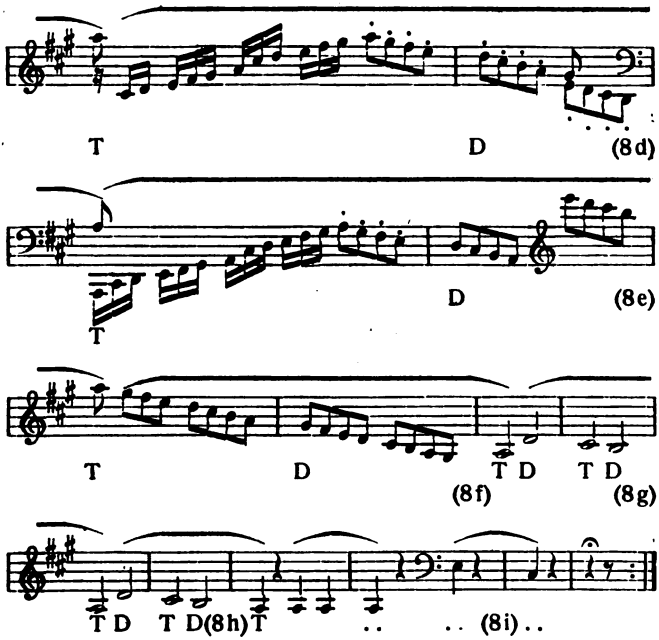


VII. = III. (2. Thema und Epiloge.)

Digitized by Google



Digitized by Google



Der zweite Satz der A-dur-Sonate op. 2 II ist ein weihevolles Largo appassionato D-dur (80 Takte). Lenz nennt es ein kleines Oratorium im Händelschen Stile und sagt damit nichts Ungereimtes. Wenn ich auch Lenz nicht so weit zu folgen vermag, den Satz als einen „erhabenen im feierlichsten Kirchenstile geschriebenen" zu bezeichnen, so ist doch gewiß der Hinweis auf Händel berechtigt, d. h. der Satz ist auf dem Boden der Empfindungsweise der Altklassiker gewachsen, gemahnt an die Epoche Corelli-Abaco-Bach-Händel, schon durch die von Anfang bis zu Ende andauernde gleichartige Stimmung, durch die Abwesenheit aller stärkeren Kontraste. Man vergleiche damit z. B. das D-dur Andante poco Adagio von Johann Stamitzs A-dur-Trio op. 1 II, das in seiner imposanten melodischen Großzügigkeit gleichfalls auf die Altklassiker zurückverweist (vgl.

Digitized by Google

mein Handbuch der Musikgeschichte II. 3, S. 140—41), aber durch packendste Kontrastwirkungen sich doch von ihm emanzipiert (auch das E-Moll-Adagio des Stamitzschen E-dur-Trio lehrt dasselbe). Mir hat das Largo von op. 2 II immer den Eindruck gemacht, als sei es eigentlich für Streichquartett erfunden, und zwar wegen der Gleichmäßigkeit, mit welcher neben der Oberstimme und dem Baß auch die beiden Mittelstimmen mit hervortretenden Motiven bedacht sind. Die Staccato-Bässe des Kopfsatzes und seiner Wiederverwertungen wirken ohne weiteres wie Cello-pizzicato und die Figuren der Altstimme in der VIII. Periode

sind so bratschenmäßig wie nur möglich.

Wenn auch die Tiefengrenze des Violoncells ein paarmal überschritten wird, so lädt doch ganz gewiß der ganze Satz zum Vortrage durch Streichquartett ein, oder auch durch Streichorchester, um für die Tiefenwirkungen der Kontrabässe nicht zu entbehren, von denen schon Lenz a. a. O. spricht.

Die Form des Satzes ist eine erweiterte Liedform, die sich der Rondoform nähert, sofern der Hauptgedanke dreimal auftritt, das dritte Mal in der Variante (D-Moll) beginnend, aber wieder zu Dur zurücklenkend. Der Verlauf der acht Perioden ist:

I. (Kopfthema): 1—8 (8 Takte in D-dur).

II.: 1—6, 5a—6a, 6b, 7—8 (11 Takte, in A-dur und D-dur).

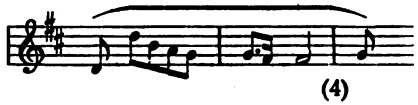
III—IV: 1—6, 6a (=2), 3—8 (=1) (12 Takte, in H-Moll über G-dur zurückgehend nach D-dur).

V—VI.: (=I—II): 1—8, 1—6, 5a—6a, 6b, 7—8, 5a—8a, 5b—8b (=1) (26 Takte, in D-dur).

VII—VIII.: (*Minore*): 1—4 (=6), Triole für 7—8 (=4), 5—8 (=1), (*Maggiore*): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c (23 Takte, in D-Moll und D-dur). Außer den beiden

Digitized by Google

Wiederholungen des sechsten Taktes (6b) in der zweiten und vierten Periode und der Takttriole für 6—8 in der dritten Periode ereignen sich nur ein paar harmlose Zusammenschiebungen (8=1) bei IV—V VI—VII und VII—VIII und nur eine einzige, stärker verwirrende, nämlich das 6a—2 bei der Verschränkung der III. und IV. Periode. Bei letzterer ist allerdings Gefahr, das Taktgewicht der Stelle mißzuverstehen:



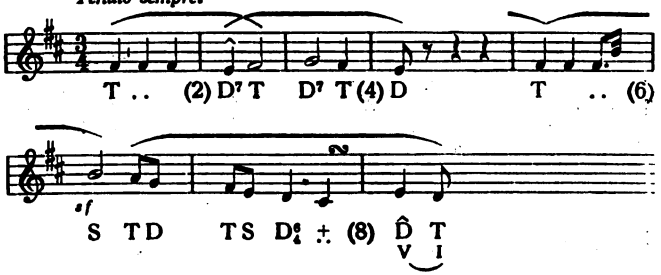
(4)

nämlich T—D (offene Kadenz) statt D—T geschlossen zu hören. Ich denke, daß meine Deutung das Rechte treffen und Schwankungen des rhythmischen Gefühls verhüten wird:

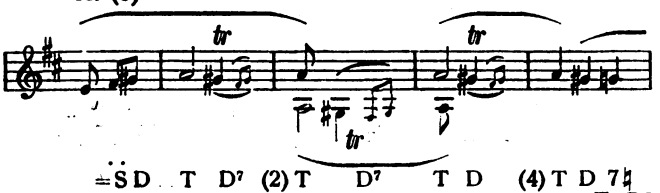
Largo appassionato.

A. I. (a)

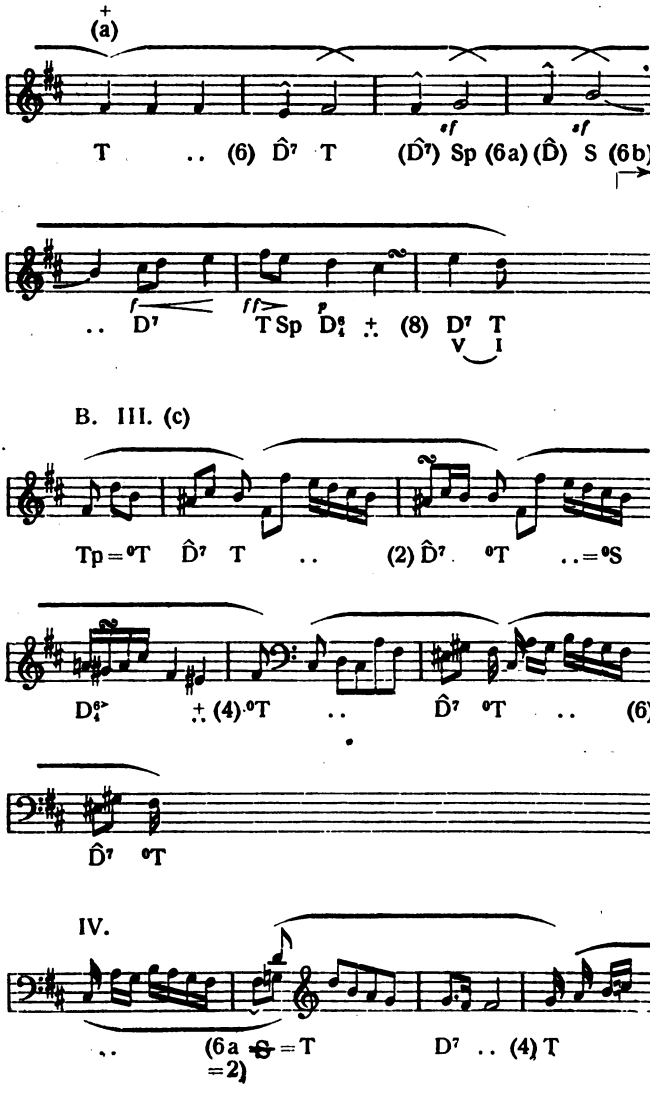
Tenuto sempre.



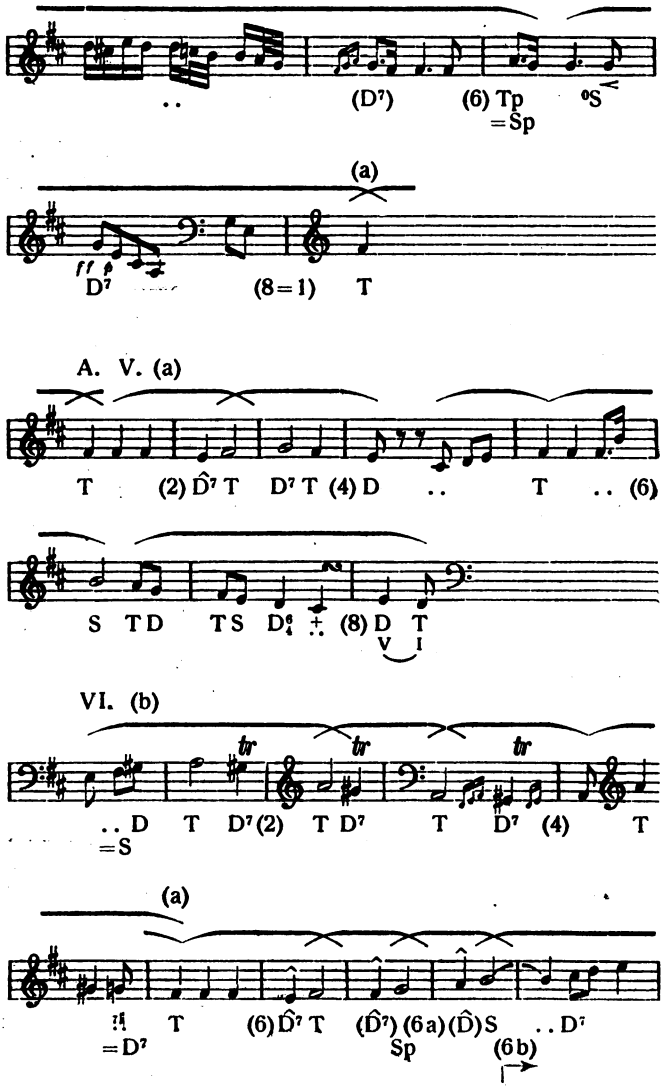
II. (b)



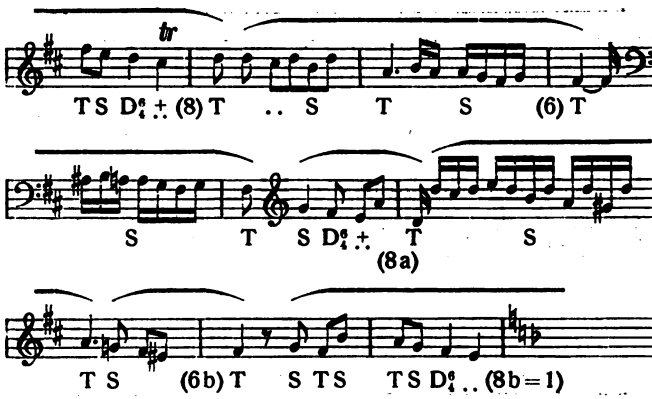
Digitized by Google



Digitized by Google

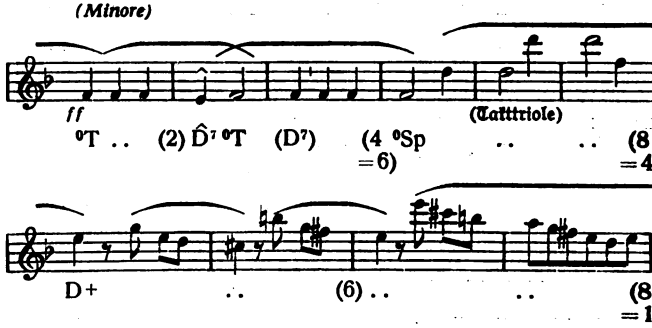


Digitized by Google



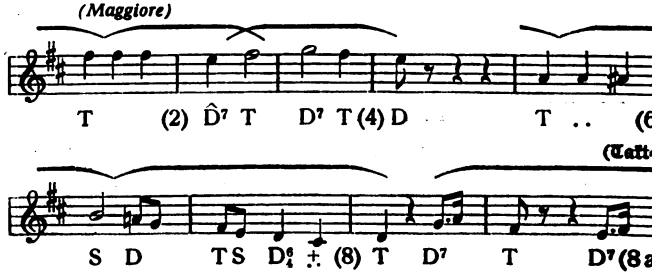
C. VII.

(Minore)

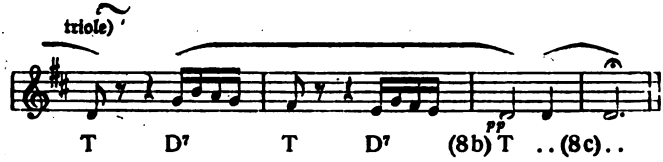


VIII.

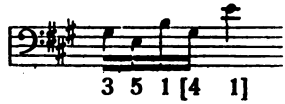
(Maggiore)



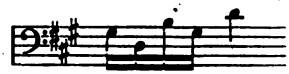
Digitized by Google



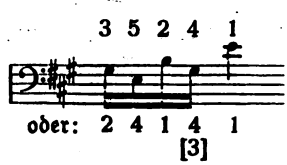
Der dritte Satz der A-dur-Sonate op. 2 II ist ein Scherzo A-dur $^3/_4$, mit Trio in A-Moll. Das Scherzo ist mit einem gezackten Arpeggio-Motiv gearbeitet, dem Beethoven da, wo es in der linken Hand auftritt, einen Fingersatz geben zu müssen glaubte. Derselbe basiert auf der sehr richtigen Ansicht, daß eine sehr naheliegende Bestreitung des Motivs mit einer einzigen Handlage gefährlich ist, weil die gezackte Form der Brechung die sichere Ausführung erschwert. Statt dessen schlägt Beethoven die Disposition der Finger 3, 5, 1 für die drei ersten Töne vor, so daß für die zwei restierenden Noten 4 1 zur Hilfe genommen werden muß.



Das ist durchaus einwandfrei, nur wäre für die Lage



2 5 1 [3 1] besser als 3 5 1. Reinecke (a. a. O., S. 35) deckt sehr zutreffend auf, worauf es ankommt, nämlich die 1. und 4. Note nicht mit demselben Finger, sondern mit verschiedenen zu spielen (Wechselfinger). Er läßt die Wahl zwischen



aber ohne zu erwähnen, daß Beethoven selbst einen Fingersatz angezeigt hat. 3 5 2 4 1 bringt zwar Wechselfinger auf gis, spielt aber doch die ganze Figur mit derselben

Digitized by Google

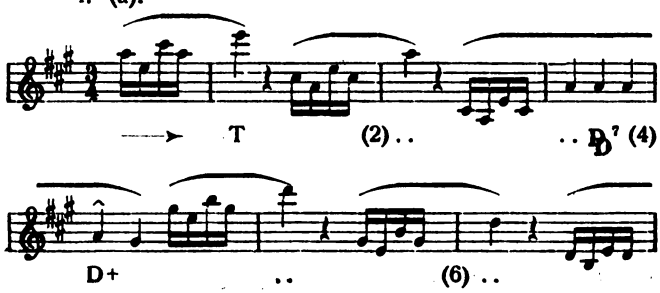
Handlage (5—1 für die Oktave) und ist daher vielleicht noch gefährlicher als 3 5 2 3 1. Das Beispiel mag ahnen lassen, wie zahllos die Bedenken sind, mit denen ein gewissenhafter Herausgeber zu kämpfen hat, der sämtliche Sonaten mit Fingersatz versehen will. Eine gründliche Theorie des Klavierfingersatzes harrt noch ihres Autors.

In dem Thema des Trio findet Lenz einen slavischen Zug. Damit meint er vermutlich das Obstinate der gleichbleibenden Lage des kurzen Motivs. Doch vermutet Lenz selbst, daß es sich dabei nicht um Verwendung eines wirklichen slawischen Volksliedes handelt, sondern daß Beethoven diesen Charakter zufällig getroffen habe. „Denn im Jahre 1796, wo op. 2 erschien und früher, waren nur wenige russische Lieder nach Deutschland gekommen". Das ist sicher richtig. Der Umfang des Scherzo umfaßt 60 Takte in sieben Perioden mit dem Aufbau:

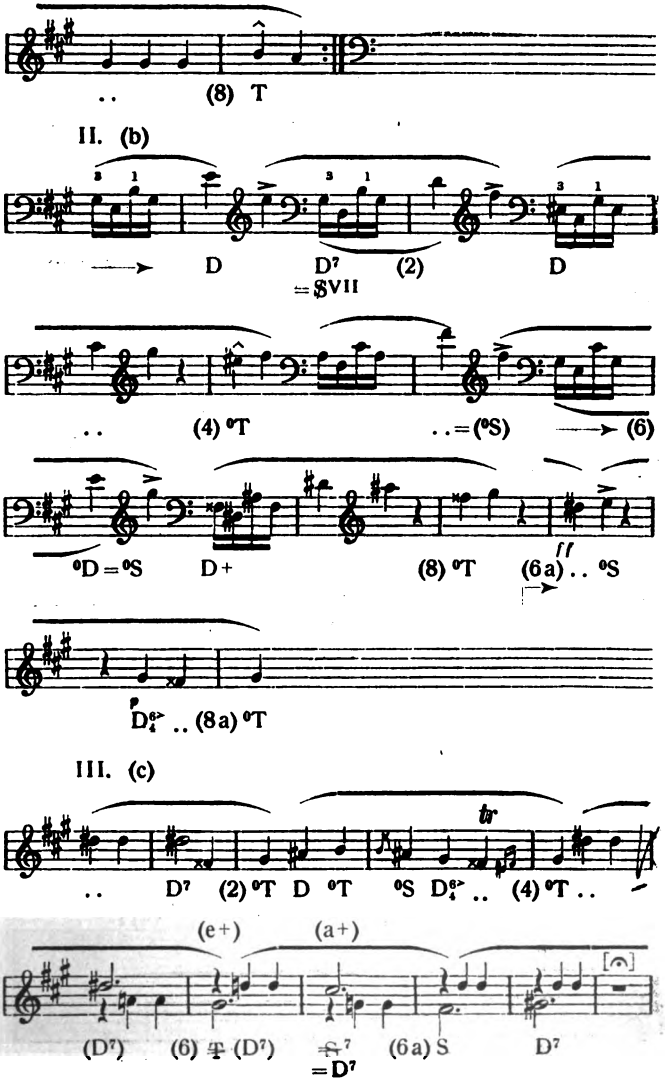
Scherzo I (a): 1—8,
II. (b): 1—8, 6a—8a;
III. (c): 1—6, 5a—6a (Takttriole) — 8 (=1)
IV. (a): 1—8
Trio: V.: 1—8
VI.: 1—8 (=1)
VII.: 1—8 Scherzo da Capo.

Hier ist die Skizze der Analyse:

Scherzo.
Allegretto.
I. (a).

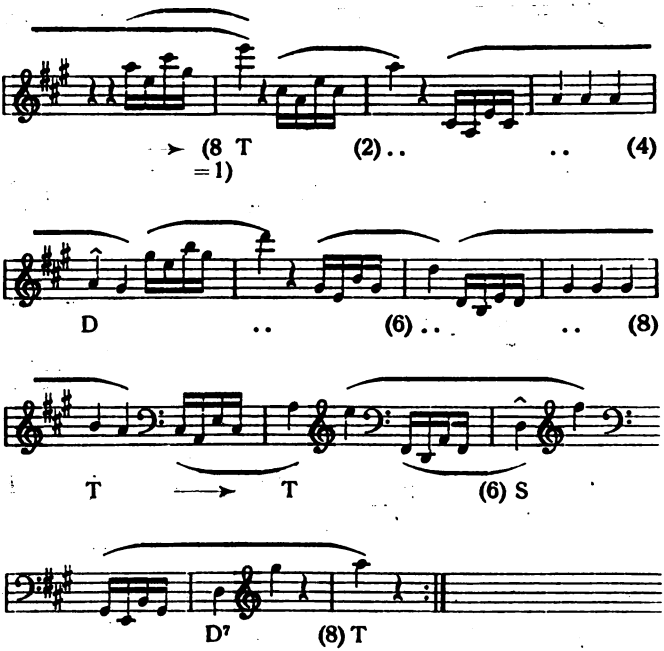


Digitized by Google

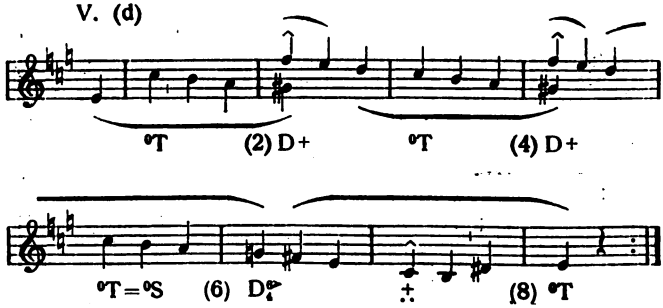


Digitized by Google

IV. (a)

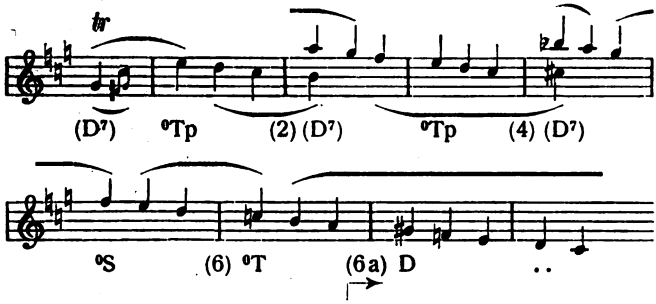


Trio.
(Minore.)
V. (d)

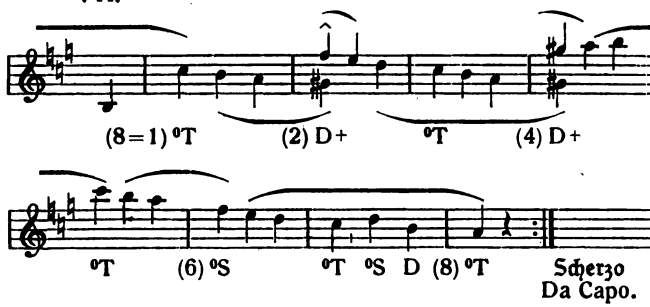


Digitized by Google

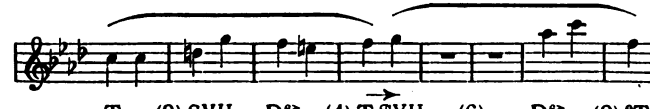
VI.



VII.

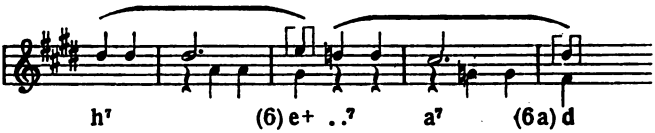


Hier erfordert nur noch der dritte Satz eine Bemerkung, da in ihm das Taktgewicht leicht mißverstanden werden kann, und zwar zufolge des Schlusses des zweiten Satzes. Die starke Innenpause nach dem e (°S) steht schon fast in Parallele mit dem Wagnis der Doppeltaktpause in der Schlußphrase des Scherzo von op. 110:

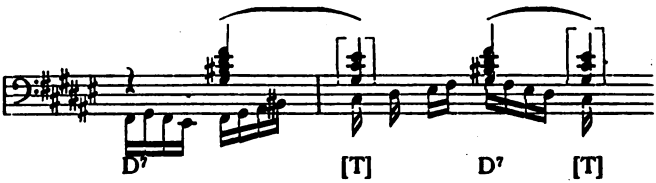


Der Nachsatz ist schwer verständlich durch die Unterdrückung der Auflösung der Leittöne dis (e) und cis (d):

Digitized by Google

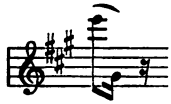


Auch diese Aposiopese der Tonika nach der Dominante (h⁷ [e⁺] e⁷ a⁷ [d⁺]), die der Hörer aber doch ergänzen muß, wenn er nicht konfus werden soll, begegnet uns in späteren Werken wieder, besonders merkwürdig im Schluß des ersten und zweiten Teils des ersten Satzes von op. 78:



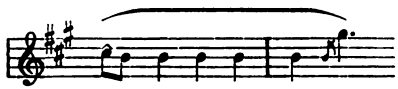
Der Schlußsatz der A-dur-Sonate op. 2 Nr. II ist ein ziemlich weit ausgeführtes Rondo (189 Takte C in mäßig schneller Bewegung (*Grazioso*), das z. T. eine unverdient harte Beurteilung erfahren hat wie die ganze Sonate, für die nur Marx ein wärmeres Interesse faßte (Große Kompositionslehre 3. Band). J. van Wasielewski („Beethoven" I S. 124) nennt sie „in nicht ganz so glücklicher Stunde empfangen wie ihre beiden Schwestern", findet aber den letzten Satz am bedeutendsten. Mit Recht weist Thayer-Deiters (Beethoven I² S. 408) darauf hin, daß Wasielewski irrtümlich von einer Benutzung von Teilen des (!) Klavierquartetts von 1785 in dieser Sonate spricht, welche gerade die einzige von den drei Sonaten op. II ist, welche keine Motive der drei (!) Quartette enthält (die erste in F-Moll entlehnte ihnen das Adagio, die dritte in C-dur Teile des ersten Satzes). Das härteste Urteil fällt über den letzten Satz W. von Lenz (a. a. O. Bd. 3 S. 42). Er nennt ihn einen „ermüdenden" Satz, „ein regelrecht geschriebenes, ganz in Mozartische Formen und Wendungen gehülltes Klavierstück, das nur ein solches, ja im Minore auf eine Etüde im Staccato hinausläuft". Bei aller Härte und Un-

Digitized by Google

gerechtigkeit ist die Bemerkung von Lenz doch darum von Interesse, weil sie die Aufmerksamkeit auf eine Eigenschaft von Beethovens Klavierstil lenkt, die eine historische Bedeutung hat. Beethoven hat nämlich ganz offenbar mit bewußter Absichtlichkeit und eingehendem Sachverständnis eine Seite der Klaviertechnik ausgebildet, welche dem Klavier Wirkungen zurückgab, die durch die Ersetzung des Cembalo durch das Fortepiano so gut wie verloren gegangen waren. Die Freude darüber, daß das neue Klavier eines ausdrucksvollen Gesanges fähig war, hatte das nervös erregte des kurz abgerissenen Cembalotones über Gebühr aus der Schätzung gebracht. Beethoven zeigte, daß das Pianoforte auch über diese Wirkungen verfügt, und schrieb eine Reihe von Sätzen mit ganz frappanten Ausbeutungen des Staccato, auf welche wohl zuerst die Neubearbeitung des zweiten Teiles von Thayers Beethoven S. 359 u. m. aufmerksam gemacht hat (op. 2 Nr. II: Largo und Trio des Finale, op. 28: Andante, op. 31 I: 1. Satz, 2. Thema und Adagio [Mittelstimmen], op. 31 II: 1. Satz, das langsame Arpeggio im Baß, op. 31 III besonders das ganze Scherzo, das eine Musterkarte von Staccato-Effekten bildet). Es ist wichtig, sich diese besondere Absicht Beethovens einmal zu Bewußtsein zu bringen; man wird da mit Verwunderung bemerken, wie manches Bedeutsame man übersehen hat. Reinecke a. a. O. S. 35 hat über den Schlußsatz nichts weiter zu bemerken, als daß im Rondothema das Pedal helfen müsse, die beiden Töne  , gebunden zu spielen, wie der Komponist es verlangt. „Wesentlicher aber bleibt immer noch," fährt er dann fort, „daß dem gis nicht der geringste Akzent zufalle". Dazu ist ein ernsthaftes Fragezeichen zu machen. Reinecke hält das offenbar für einen „Mannheimer

Digitized by Google

Seufzer" (und ebenso natürlich das weiterhin folgende e³ fis¹ fis¹ und glaubt denselben mit Fp richtig zur Geltung zu bringen. Ich habe im Gegenteil immer gelehrt, daß, je kürzer eine Note ist, desto mehr sie Anspruch hat, akzentuiert zu werden, weil sie sonst leicht unter den Tisch fällt. Auch habe ich bereits 1889 in der Kleinen Kompositionslehre (Katechismen Band 8, S. 29—30) darauf aufmerksam gemacht, daß das Kopfthema die seltene Form der Motivverkettung a—b—b—c zeigt, d. h. daß der zweite und dritte Takt dasselbe Motiv (Tonrepetition) haben und daß das e gis überhaupt garnicht eine weibliche Endung ist, vielmehr das erste gis¹ das zweite Taktmotiv beginnt und damit Anspruch auf Anfangsakzent hat. Natürlich steht da Ansicht gegen Ansicht, und ich kann des weiteren nur auf meine Einleitung zu Band 3 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern verweisen („Die Manieren der Mannheimer"), wo ich der landläufigen Auffassung der „Seufzer" entgegengetreten bin, welche diese Manier zeitweilig geradezu geschmacksgefährlich gemacht hat. Beiläufig bemerkt, dürfte wohl dieser Seufzer von allen, die jemals geschrieben wurden, das weiteste Intervall in Anspruch nehmen (eine Sexte bzw. Septime über einer Oktave). Daß der Seufzer direkt an eine Mannheimer „Rakete" anschließt, die von groß A bis e³ emporschnellt, macht den Fall nur noch interessanter. Daß das Motiv der Tonrepetition auch im zweiten Thema (vierte Periode) Takt 2 und 4 eine Rolle spielt, sei nicht übersehen. Ein grober Lesefehler wird es aber sein, da das nachfolgende Emporschlagen als Endung verstehen



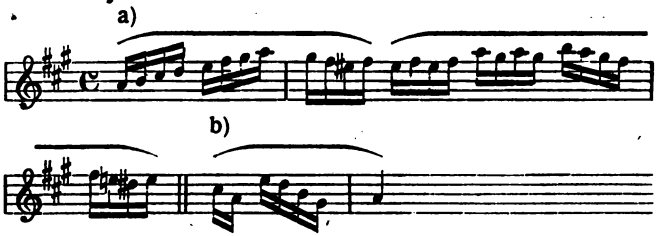
(das lange gis², bzw. Takt 4: h² verführen den Durchschnittshörer leicht dazu). Gehen wir nun auf den Bau des Rondo ein, so ergibt sich, daß dasselbe das Rondothema viermal bringt und also dazwischen drei Couplets stehen.

Digitized by Google

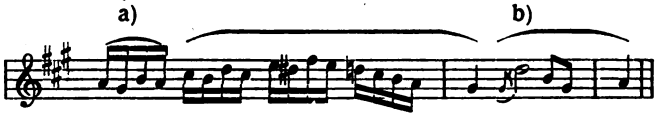
Das Rondothema selbst umfaßt zwei Perioden mit der normalen Ordnung der Halbsätze: a a b a (kleine Liedform). Das erste Couplet umfaßt ebenfalls zwei Perioden, deren erste zur Dominante moduliert (mit zwei Takten Schlußbestätigung), die zweite (2. Thema) in dem durch 5a—6a und 7a—8a erweiterten Nachsatze zur Haupttonart zurückleitet, worauf nach einem mixolydischen Generalauftakt (e 7 auf 7b—8b) das Rondo wieder mit leichten Verzierungen wiederholt wird. Das dann folgende zweite Couplet ist der von Lenz so geschmähte Trioteil in A-Moll (die „Staktato-Etüde"). Sein Umfang ist ebenfalls zwei Perioden; die erste beginnt in A-Moll und endet in C-dur, das in einem zweitaktigen Anhange bestätigt wird (7a—8a). Die zweite Periode ist stärker erweitert (1—8 [=4], 5—6, 6a, 7—8, 7a—8a) und wendet sich am Ende nach A-dur zurück (Halbschluß auf e), worauf der dritte Vortrag des Rondothemas erfogIt, das wieder anders, aber ebenfalls nur einfach verziert ist. Das nun anschließende dritte Couplet (elfte bis zwölfte Periode) ist nur eine Transposition des ersten in die Haupttonart, assimiliert also die Rondoform der Sonatenform, so daß die Bezeichnung des zweiten Couplets als „Trio" gerechtfertigt ist. Der letzte (vierte) Vortrag des Rondothemas ist durch eine längere Coda erweitert oder richtiger ist selbst eine längere Coda, die nur wenige Takte des Rondo getreu wiederbringt (Takt 1—6), dann (mi) 6=5) zur Parallele der Moll-Subdominante (F-dur) ausf weicht, aber die erste (XIII.) Periode (mit starker Erweiterung) noch in A-dur schließt. Die XIV. Periode greift aut das Trio (Staktato-Motiv) zurück und führt nach B-dur (-8-, aber schnell wieder zurück nach A-dur, in welchem Periode XV nochmals den ersten Satz des Rondothemas bringt, diesmal aber stärker verziert und durch Anhänge erweitert (1—8, 7a—8a, 7a—8b und zuletzt Takttriole zu 8c). Die Bemerkung W. von Lenzs (a. a. O. S. 42): „der Ausgang des Satzes (neun Takte vor dem Ende) ist von der letzten Variation in der A-dur-Sonate Mozarts mit den Variationen (6/8) kaum zu unterscheiden" ist eine von Lenzs beliebten Übertreibungen. Berührungspunkte sind ja da:

Digitized by Google

Mozart:



Beethoven:

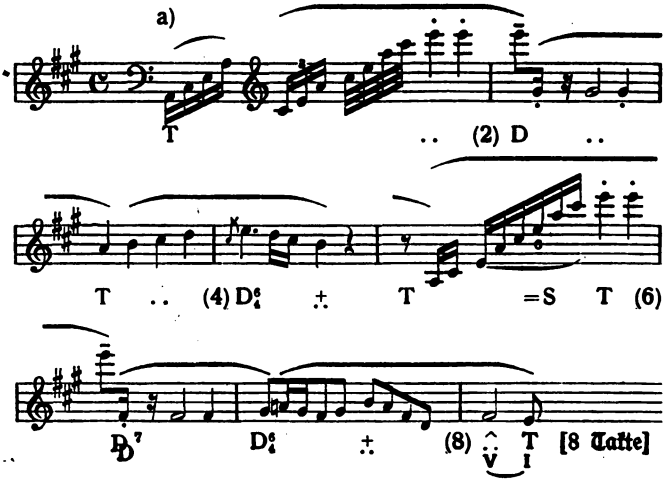


Aber der Eindruck der Ähnlichkeit beruht hauptsächlich in der Gleichheit der Tonart und der Ähnlichkeit der Stimmung. Ich gebe nun die Skizze der Analyse des ganzen Satzes im Zusammenhange:

Rondo.

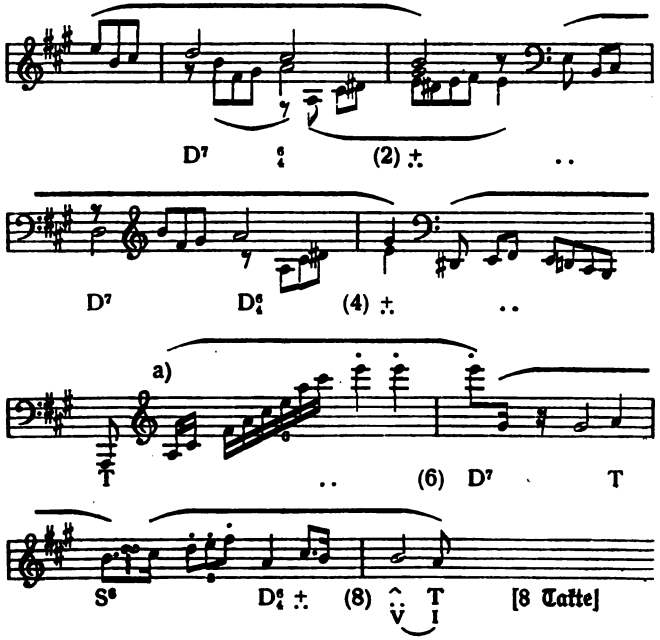
Grazioso.

A. I.—II. (Rondo.)

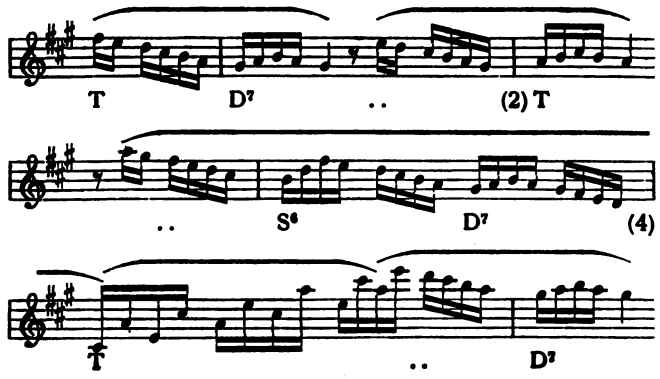


Digitized by Google

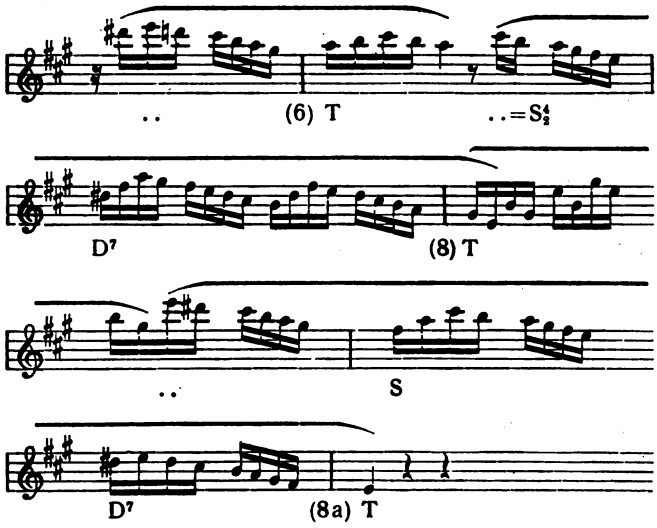
II. b)



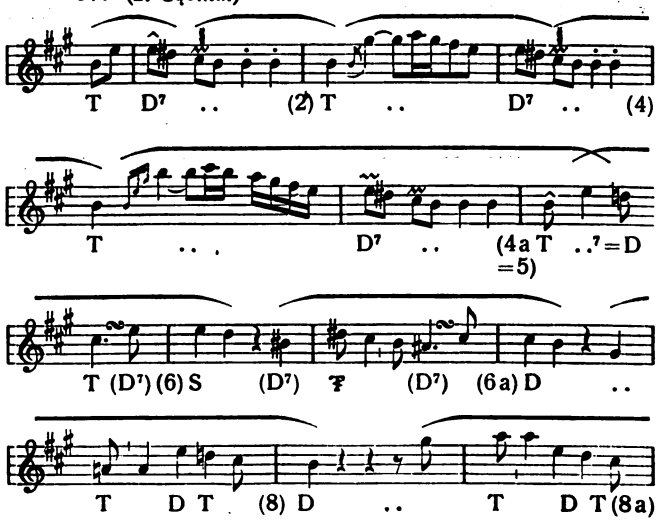
B. III.—IV. (1. Couplet.)



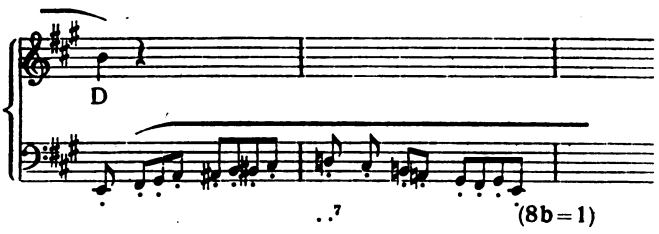
Digitized by Google



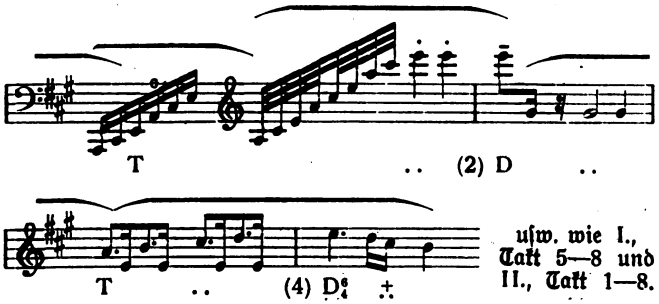
IV. (2. Thema.)



Digitized by Google

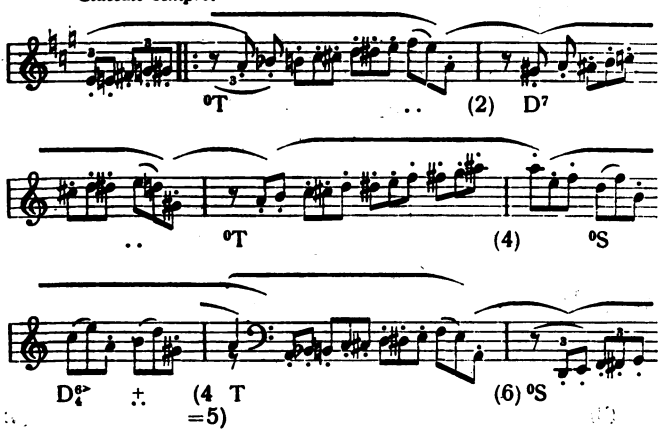


A². V.—VI. (Rondo.)

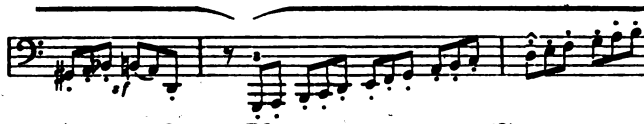


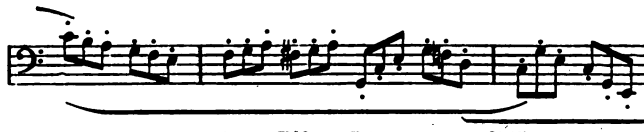
C. VII.—VIII. (2. Couplet. *Minore.*)

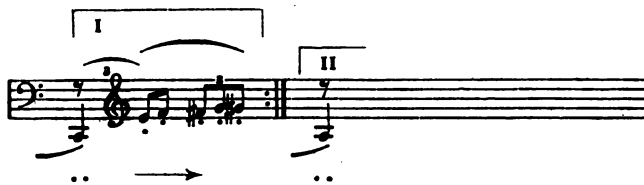
Staccato sempre.



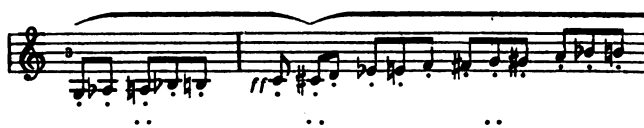
Digitized by Google

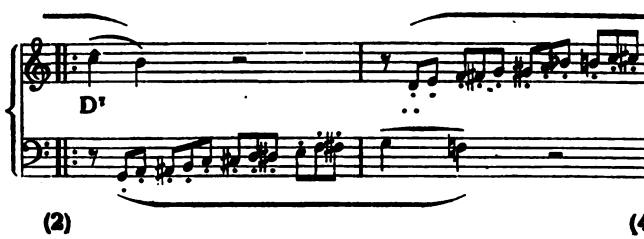




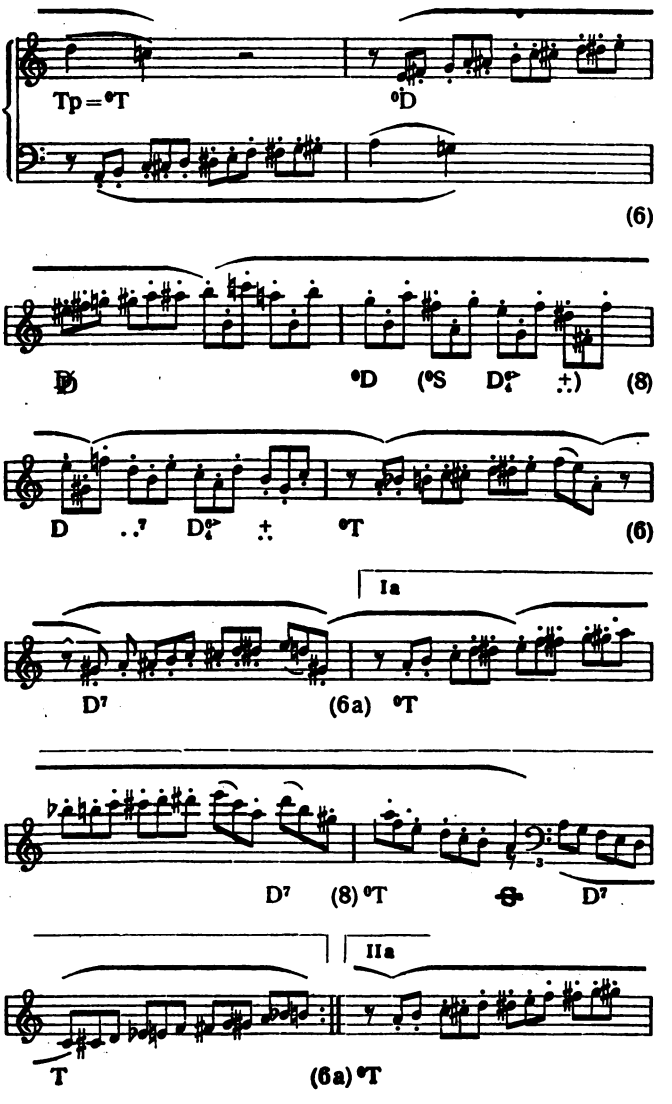


VIII.

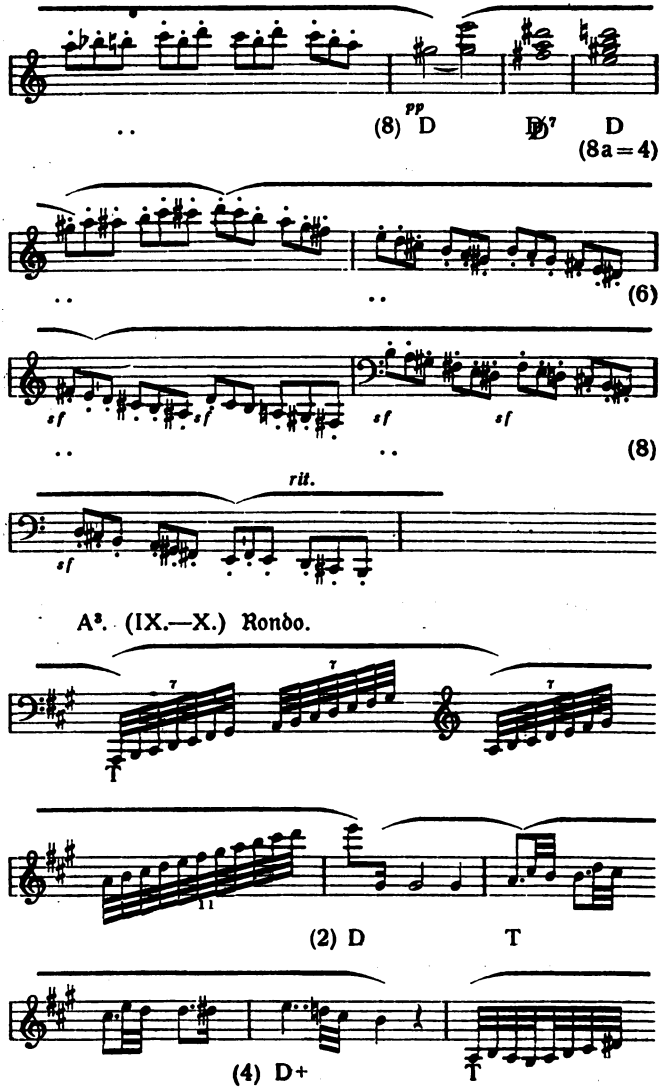




Digitized by Google

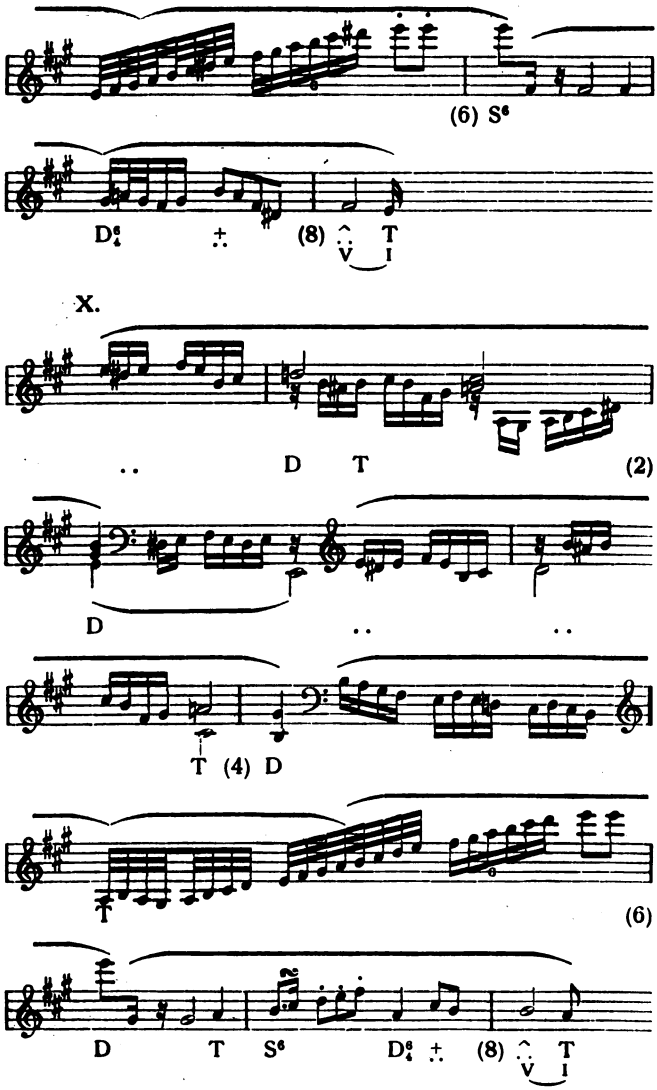


Digitized by Google



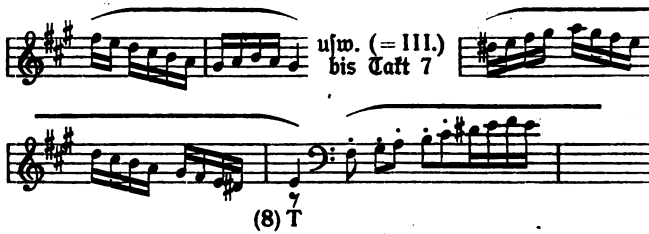
A³. (IX.—X.) Rondo.

Digitized by Google

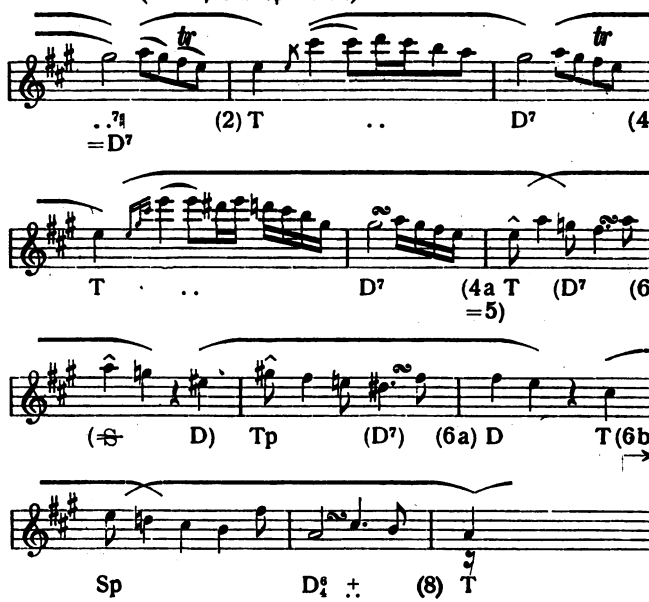


Digitized by Google

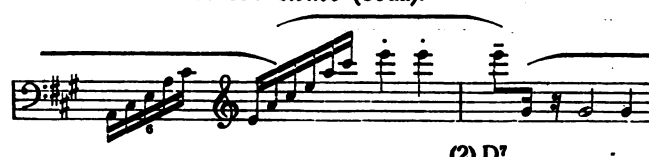
XI.—XII. = B.



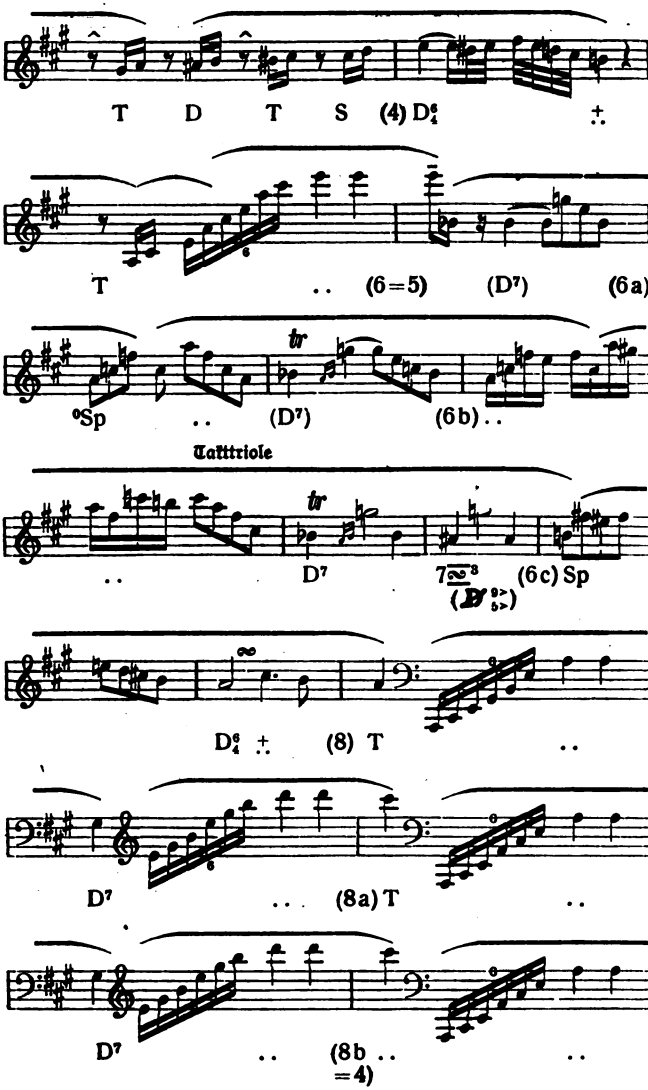
XII. (= IV., transponiert.)



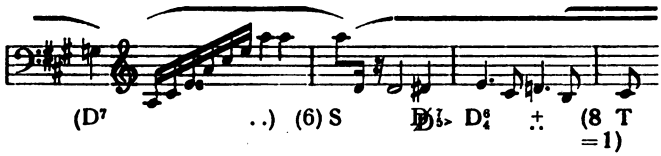
XIII.—XIV. A^4. Rondo (Coda).



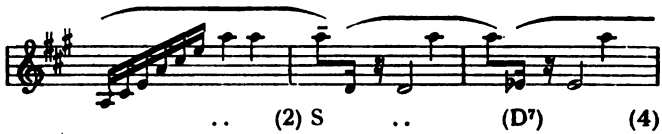
Digitized by Google

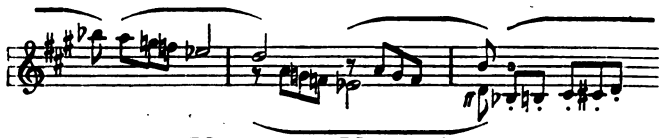


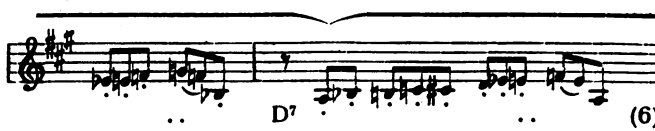
Digitized by Google

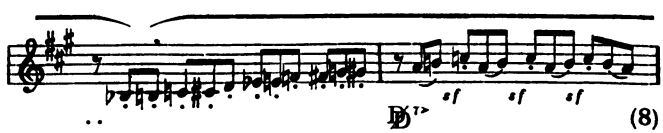


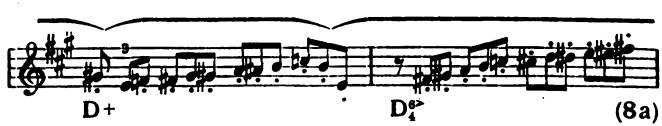
XIV.

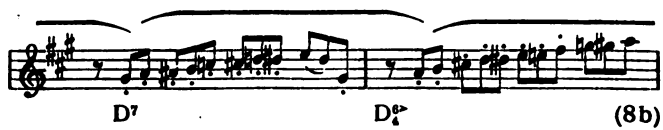




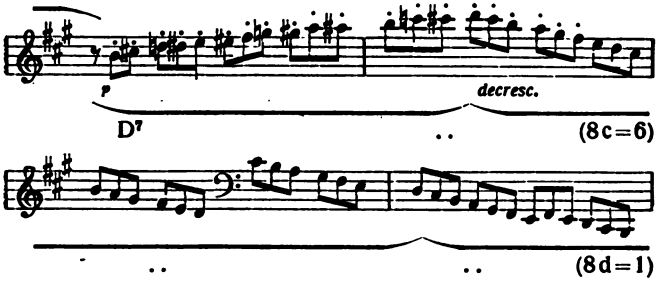




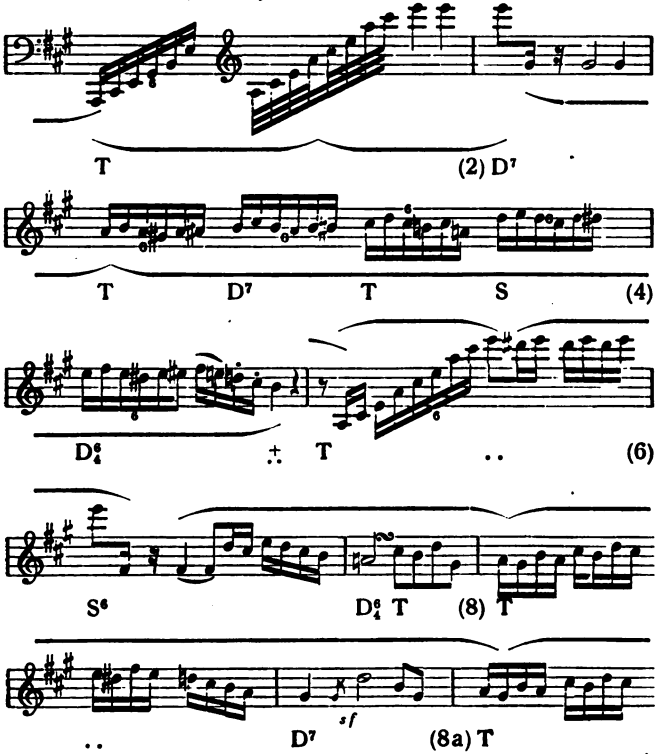




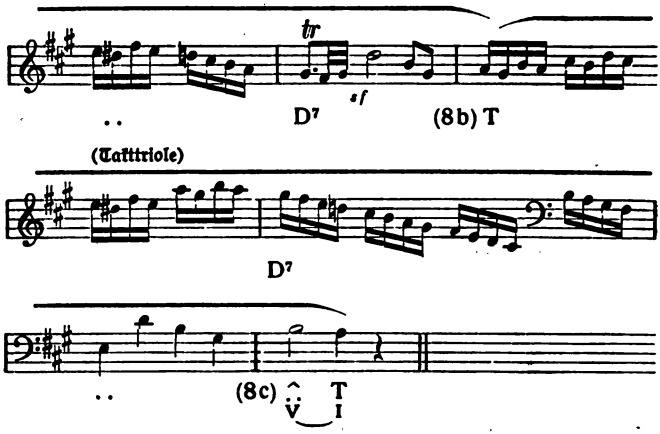
Digitized by Google



XV. A5. (Rondo.)



Digitized by Google

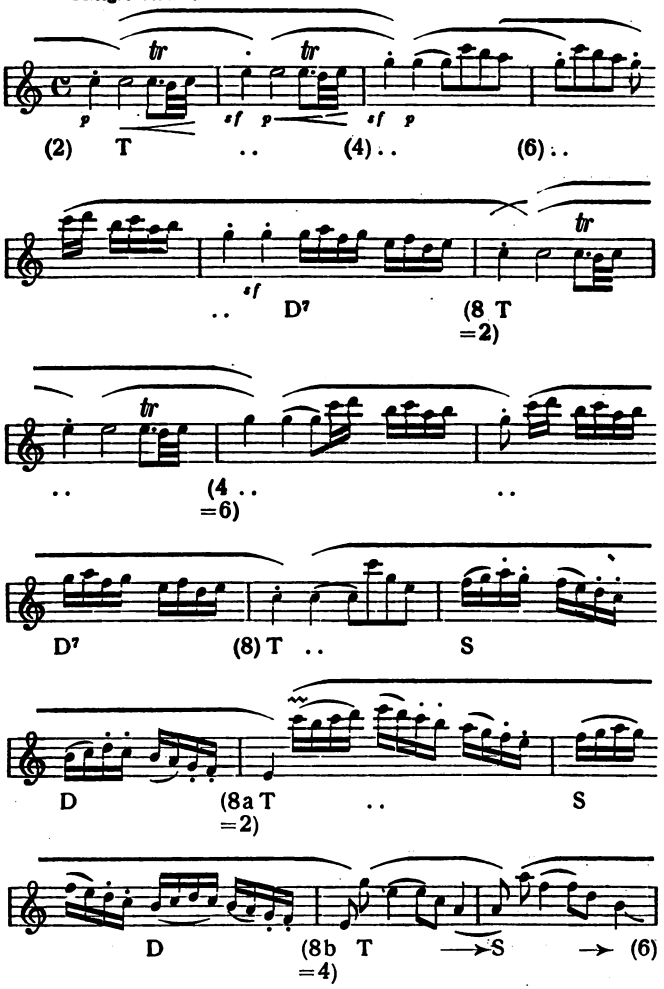


Sonate 9, C-dur, op. 2 Nr. 3.

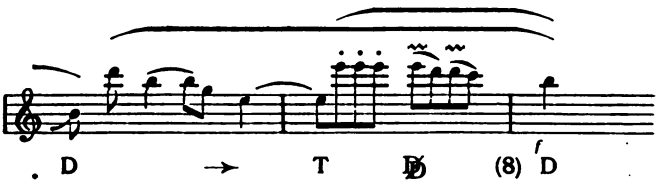
In weit höherem Maße als die F-Moll-Sonate op. 2 II greift die C-dur-Sonate op. 2 III auf die Klavierquartette von 1785 zurück. Wenigstens ist ihr erster Satz geradezu als eine Umschmelzung des ersten Satzes des dritten Klavierquartetts (C-dur) zu bezeichnen. Die Vergleichung beider lehrt so recht anschaulich, was das zu bedeuten hatte, wenn ein Beethoven sich längere Zeit mit einem Werke beschäftigte und es immer wieder in der Retorte seiner Phantasie umschmolz. Hermann Deiters (Thayer, Beethoven I² S. 382) schließt aus der Benutzung der Motive des älteren Werkes auf eine raschere Konzeption des Stückes. Das ist wohl ein irreleitender Ausdruck. Hat man sich erst überzeugt, daß in dem ersten Satze von op. 2 Nr. III wirklich der erste Satz des dritten Klavierquartetts von 1785 seine endgültige Gestaltung erfahren hat, so wird man anstatt von rascherer Konzeption vielmehr von einem über zehn Jahre sich erstreckenden, sehr langsamem Ausreifen der Ideen sprechen müssen. Ganz verworfen und durch etwas Neues ersetzt ist 1796 der Anfang des Kopfthemas, das 1785 ganz und gar die Physionomie zahlreicher Sinfonien

Digitized by Google

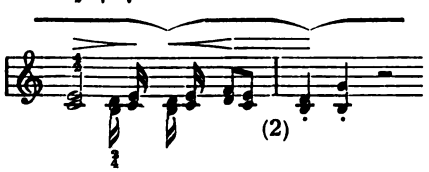
der Mannheimer Schule zeigte (vgl. den Thematischen Katalog in Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Band III):



Digitized by Google

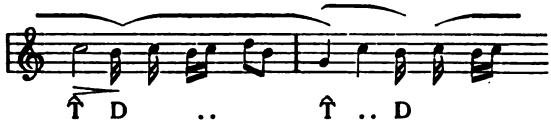


Die Konstruktion dieser drei zusammengeschobenen Sätze ist zwar nicht ganz unzweideutig (5 + 4 + 7 Takte). Es ist sehr wohl möglich, daß nicht nur die Erinnerung an die Mannheimer Manier, sondern auch diese Unklarheit des Aufbaues Beethoven zu Bewußtsein gekommen ist und ihn zur Beseitigung dieses Anfanges veranlaßt hat. Jedenfalls ist das, was er an seine Stelle gesetzt hat, ungleich wertvoller und abgeklärter. Vielleicht ist der zweite der beiden Sätze, die er dafür gibt (Takt 13ff.) direkt als Umbildung des mühseligen Mannheimer Aufstieges im Akkord entstanden und gewiß mit seinem flotten Aufschwunge eine glückliche Verbesserung. Aber er schickt ihm noch einen ruhiger gehaltenen, einen soliden Grund legenden Satz voraus. Um das Anfangsmotiv deutlich im Sinne der von mir angedeuteten Motivbegrenzung beim Spielen herauszubringen, empfiehlt es sich, die schnelle Terzenfolge mit Zuhilfenahme der linken Hand auszuführen:

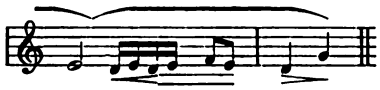


Das d—g ist wohl nicht weibliche Endung, sondern nur d ist Endnote und g bereits Ansatz für die zweite Zweitaktgruppe, aber nicht gemeiner Auftakt zu f, sondern Generalauftakt. Das e c in Takt 4 muß nicht notwendig ebenso gedeutet werden, sondern ist wohl als wirkliche Endung verständlich, Konsequenz des d g, also wenn man pedantisch akkurat sein will, eine Art Anschlußmotiv. Takt 5—6 reicht das erste Motiv nur bis zum ersten Sechzehntel:

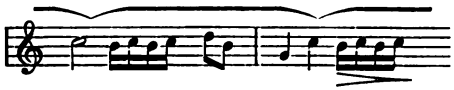
Digitized by Google



Die träge, gemeinübliche Leseweise, welche überall lange Noten als Ende hört, verwischt diese feinen Unterscheidungen der Motivbegrenzung gänzlich:

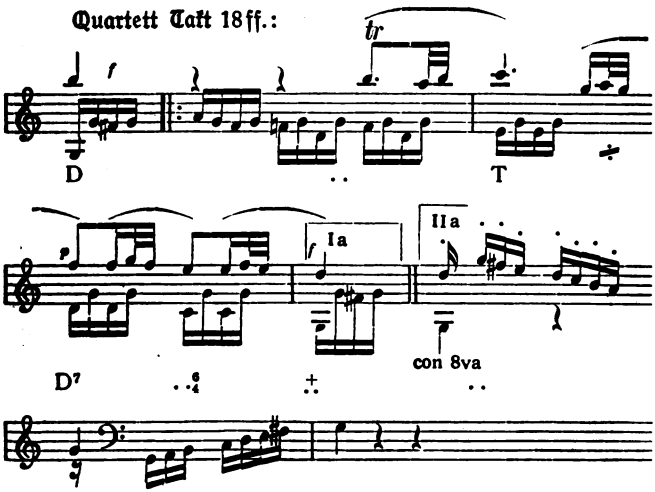


und:



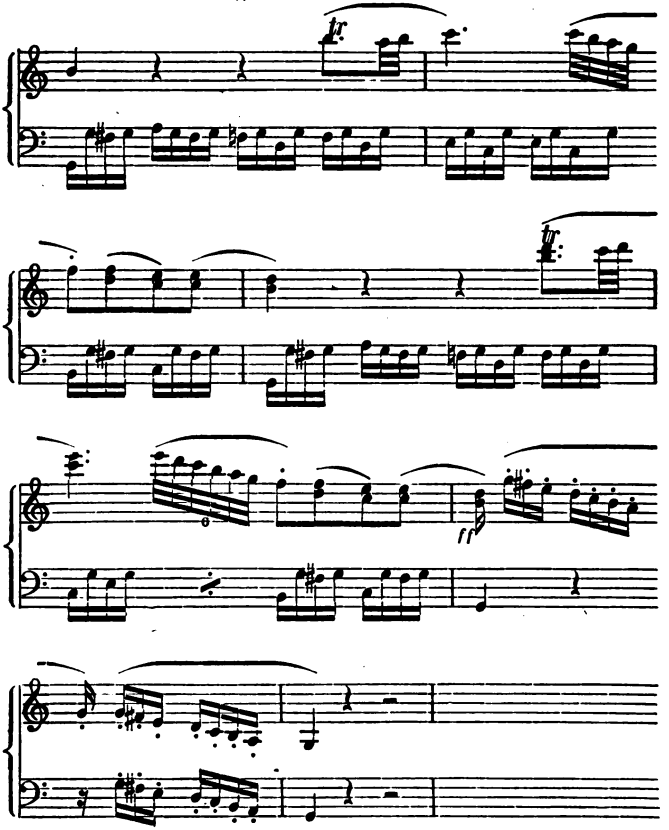
Es ist der Mühe wert, sich zum Bewußtsein zu bringen, was dabei verloren geht. Erst mit Takt 21 mündet die Fassung der Sonate in die des Klavierquartetts ein und bringt ein paar fast streng beibehaltene Phrasen:

Quartett Takt 18 ff.:



Digitized by Google

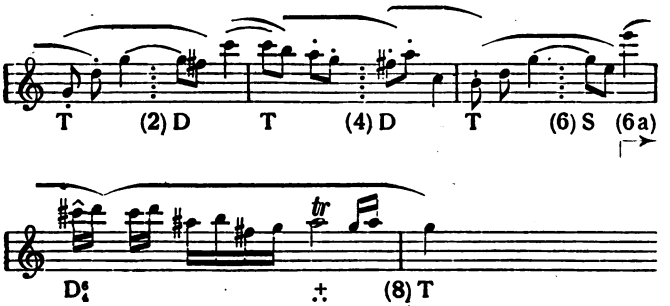
Sonate Takt 21 ff.:



Während nun hier in der Sonate direkt das zweite Thema anſchließt, bringt das Klavierquartett erſt noch einen Zwiſchengedanken ſelbſtändiger thematiſchen Phyſiognomie, der die Dominanttonart G-dur breit darlegt und auf d^+ einen Halbſchluß macht. Dadurch wird das beiden Faſſungen gemeinſame zweite Thema zwar zwingender vorbereitet, aber in beiden Faſſungen bleibt doch der bekannte kleine

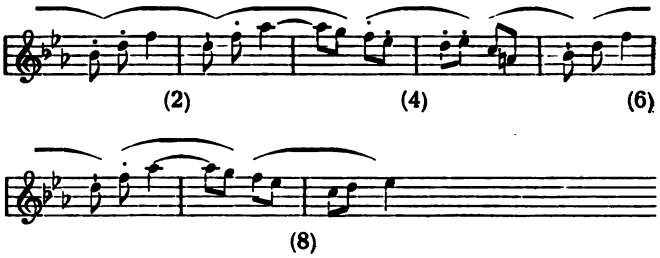
Digitized by Google

Fehler, daß nach einem Halbschlusse auf den Dominantakkord g^+ in der Dominanttonart g-dur fortgefahren wird, im Quartett mit einem Zwischengedanken, in der Sonate mit dem zweiten Thema selbst. Man kann zweifeln, ob nicht in der Neubearbeitung der Fehler größer geworden ist. Der Zwischengedanke des Quartetts geht übrigens in der Sonate nicht ganz verloren, sondern ersteht allerdings in sehr verwandelter Gestalt nach dem zweiten Thema als breite Bestätigung des Abschlusses in der Dominanttonart. Jedenfalls scheint mir aber die Verwandtschaft der beiden Gedanken groß genug, eine solche Auslegung zu rechtfertigen. Die beschwichtigende Wirkung des Zwischenthemas beruht in beiden Fassungen in der ruhigen Achtelbewegung im Akkord. In der Sonate wird sie noch wichtiger dadurch, daß in ihr vor der Reprise bestimmt auf das heftige erste Thema zurückgegriffen wird (Periode II), während im Quartett in den Anhängen zum zweiten Thema noch ein paar andere thematische Gebilde als Epiloge folgen, also ein Reichtum an Themen sich zeigt, der an den ersten Satz der Violinsonate op. 96 gemahnt. Übrigens muß angemerkt werden, daß von den beiden nicht in die Sonate übergegangenen Themen das zweite (die letzten acht Takte vor der Reprise):

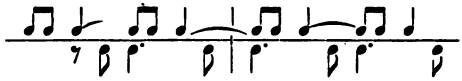


im Schlußsatze der Es-dur-Sonate op. 27 I in nicht zu verkennender, wenn auch veränderter Gestalt wieder aufersteht:

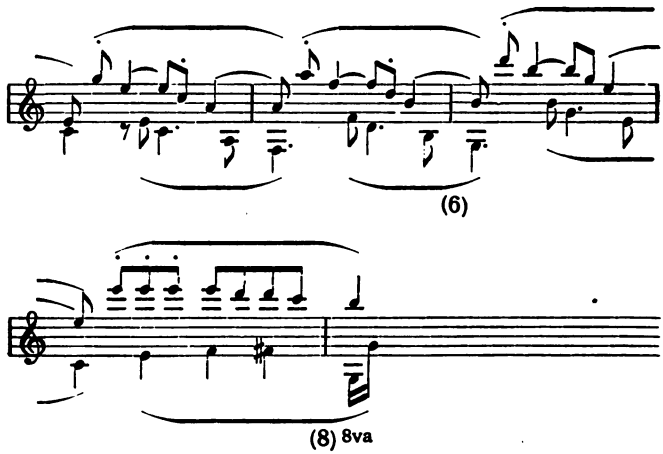
Digitized by Google



Das andere fallengelaſſene Gebilde, der komplementäre Rhythmus:

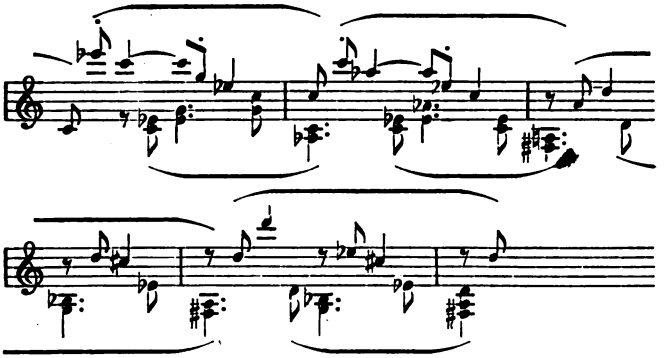


tritt in dem Quartettſatze ſogar zweimal auf, das erſtemal gleich nach dem Kopfthema, unmittelbar vor der oben S. 165 mitgeteilten Stelle (Takt 18ff.):

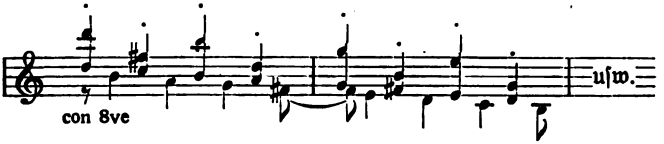


Das zweitemal nach dem zweiten Thema in den Schlußanhängen Takt 20ff. vor der Repriſe:

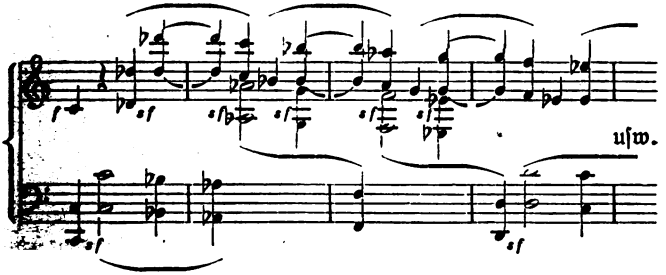
Digitized by Google



Ich möchte der Vermutung Ausdruck geben, daß Beethoven die Wirkung beider Versuche, die ihm vorschwebende Idee zu realisieren, nicht genügte und er dieselbe daher in der Sonate ausschied. Eine Art Ersatz bildet zwar die absteigende Sequenz:

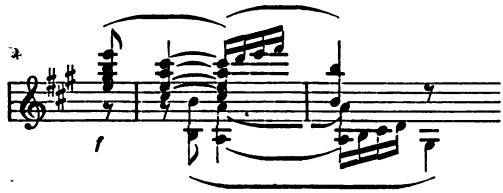


Takt 22 ff. vor der Reprise (und an entsprechender Stelle im zweiten Teil) und vielleicht verdankt auch die folgende, Felsblöcke titanisch aufeinander türmende Stelle der Durchführung ihre Entstehung dem Ringen nach voller Erreichung der angestrebten Wirkung (2. Teil, Takt 33 ff., ähnlich schon vorher Takt 25 ff.):

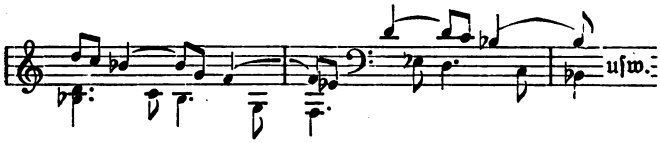


Digitized by Google

Von späteren effektvollen Realisierungen des komplementären Rhythmus sei besonders der Schlußsatz von op. 101 (A-dur) in Erinnerung gebracht:



Auch der Schluß des ersten Teils von Les Adieux op. 81a gehört dahin mit seiner leicht gleitenden Imitation in komplementärer Rhythmik:

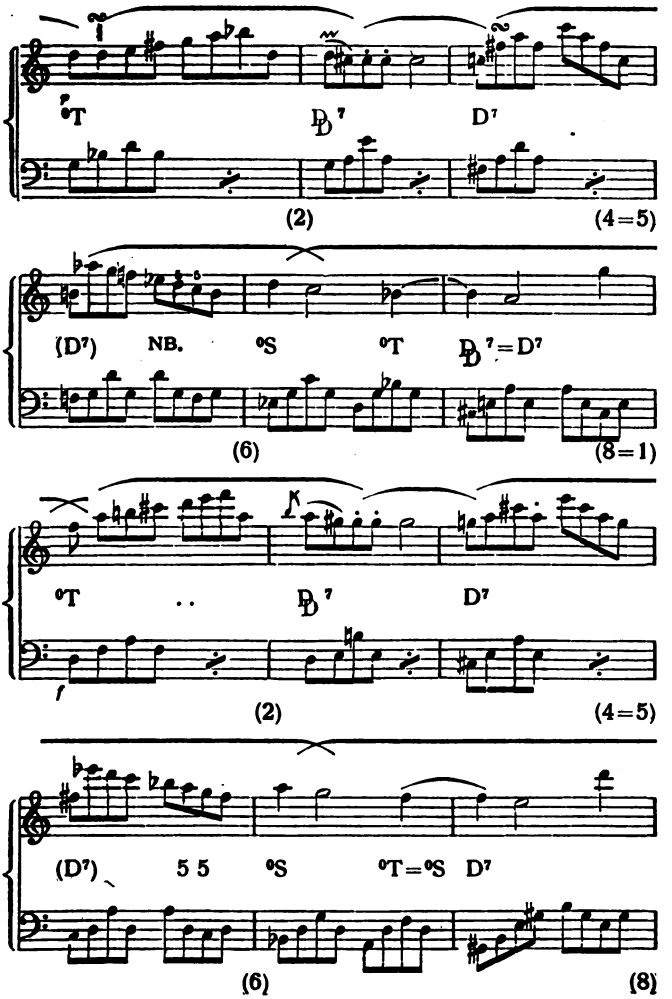


Das größte aus dem dritten Klavierquartett von 1785 herübergenommene Stück ist das zweite Thema des ersten Satzes, das ebenso wie das der A-dur-Sonate op. 11 Nr. 2 (vgl. S. 123) in der Moll-Variante der Dominante beginnt. Doch ist auch dieses Thema in der Sonate stark umgegossen. Zugewachsen ist ihm die Wiederholung des Anfangssatzes in D-Moll, und an die Stelle der Tonartfolge G-Moll, D-Moll, C-Moll tritt in der Neufassung G-Moll, D-Moll, A-Moll, G-Moll. Die Septimen-Parallele $\frac{f—es}{g—f}$ Takt 5 ist durch Veränderung der Baßführung beseitigt, hat aber leider Ersatz gefunden durch eine Quintenfolge $\frac{d—c}{g—f}$, die wohl sicher Beethoven entgangen ist. Solche bei Albertischen Bässen besonders in Mozarts Sonaten sehr häufigen Parallelen (Oktaven oder Quinten) meidet Beethoven sonst peinlich, wie die bekannte, von mir anderweit ausführlich besprochene Korrektur im Trio des Scherzo der achten Sin-

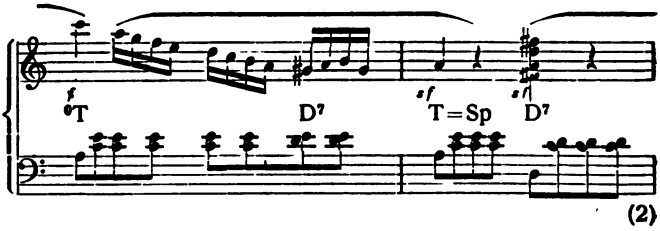
Digitized by Google

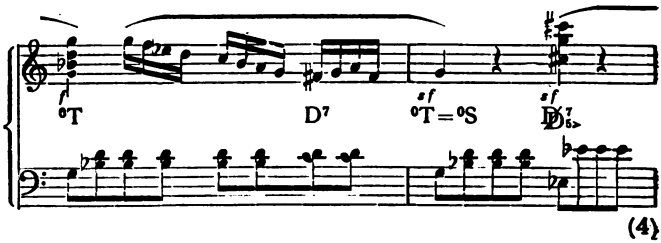
sonie beweist. Hier ist das zweite Thema in beiden Fassungen:

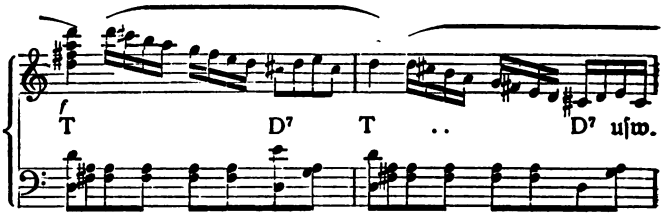
Sonate, Takt 28ff. (3.—4. Periode).



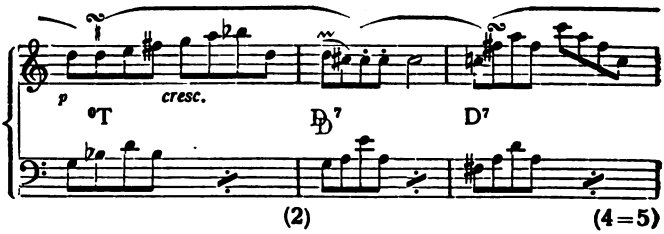
Digitized by Google



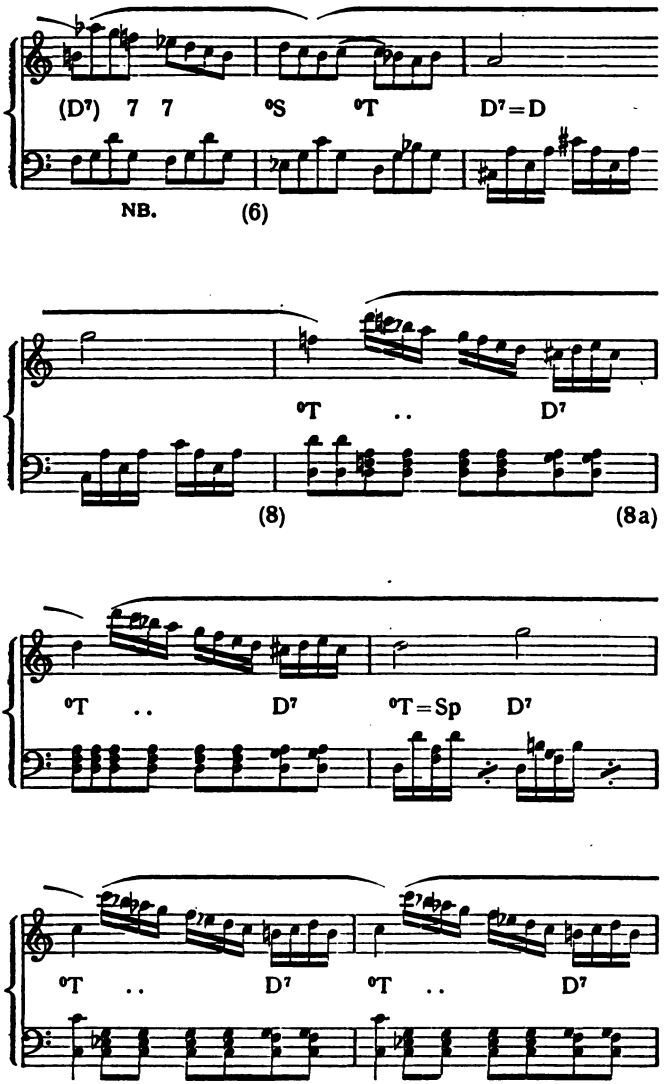




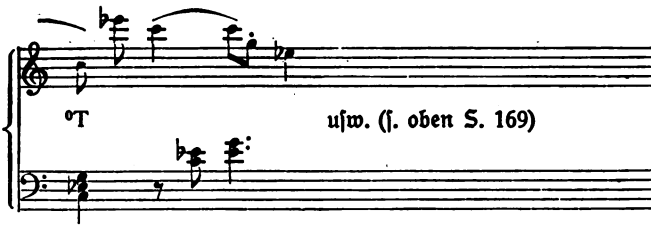
Klavierquartett, Takt 34ff. (4.—5. Periode).



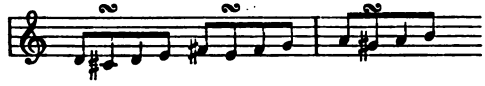
Digitized by Google



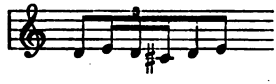
Digitized by Google



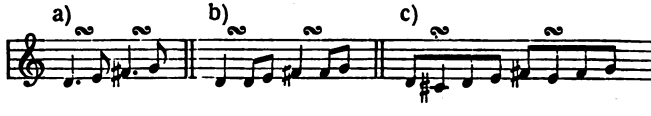
Dem Doppelschlage im Takt 1 dieses Themas entstammt auch die Überleitungsfigur (Generalauftakt) zu den Anhängen und Episoden (Satz 45—46):



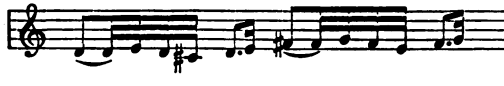
Wie sind diese Doppelschläge auszuführen? Der Vorschlag von Reinecke (a. a. O. S. 36):



trifft zweifellos das Richtige und schlägt die pedantischen Versuche in der Cottaschen Ausgabe (Lebert-Saist) aus dem Felde. Man braucht nur in diesem wie in ähnlichen Fällen sich daran zu halten, daß der Komponist zu einer Notierungsform mit großen Noten, die allenfalls auch allein ausreicht, für gewiegtere Spieler das Doppelschlagzeichen noch hinzugefügt hat. Dann ergibt sich, daß die folgenden drei Schreibweisen alle dasselbe bedeuten:



nämlich:



Digitized by Google

(vgl. dazu die Bemerkungen Nottebohms II. Beethoveniana S. 514). An zwei Stellen ist in dieser Sonate zu bemerken, daß Beethovens Klavier in der Tiefe mit $_1$F und in der Höhe mit f^3 endete, nämlich Takt 28 vor der Reprise und in den Schlußtakten beider Teile. Dort hätte die natürliche Fortführung der Imitation bis fis^3 und g^3, wenn nicht noch höher geführt; hier hätten die zuletzt aufgegebenen gebrochenen Oktaven im Baß bis $_1$C, ja $_2$G hinabgeführt. Reinecke (a. a. O. S. 37) hat wohl recht, wenn er die billige Aufbesserung solcher Stellen mit dem größeren Umfange der heutigen Klaviere ablehnt. Nur möchte ich nicht wie er den Grund geltend machen, daß die zu dicken hinzukommenden tiefsten oder die grellen höchsten Töne das Tonbild stören, sondern ich möchte nur das nicht missen, auf was Beethoven die damaligen Grenzen als Ersatz geführt haben, nicht nur in dieser Sonate, sondern auch sonst mehrfach bis zu op. 53, wo ihm zuerst der erweiterte Umfang in Höhe und Tiefe bis zu c^4 und $_1$C zur Verfügung steht. Das Urteil von Deiters (Thayer, Beethoven I^3 S. 408): „Die dritte Sonate tritt recht gewichtig auf und gewährt in Erfindung und technischer Arbeit hohes Interesse, spricht aber, wenigstens in ihren raschen Sätzen, weniger zum Gemüte wie die beiden ersten. Es war hier mehr auf ein glänzendes, reich ausgestattetes Musikstück abgesehen", ist wohl etwas hart und bezüglich der Absicht auch nicht zutreffend. Doch kann schwerlich in Abrede gestellt werden, daß hier die technischen Anforderungen gegenüber der ersten und zweiten Sonate von op. 2 gesteigerte sind. Noch mehr fordert aber Lenz (a. a. O. III, S. 43) den Widerspruch heraus, wenn er sagt: „Die dritte Sonate in op. 2 (C-dur) steht mit Ausnahme des wundervollen Adagios in E-dur $^2/_4$ den beiden anderen Sonaten op. 2 sehr nach. Der erste, immer maßgebende Satz (Allegro con brio C) ist eine Fusion des Klavierstils von Haydn und Mozart zu einem Cembalistenstück, das keine musikalische Bedeutung, nichts mit einer poetischen Grundidee zu tun hat" usw. usw. Ernst von Elterlein (Beethovens Klaviersonaten, 5. Aufl., S. 43) behauptet im Gegensatz zu Lenz

Digitized by Google

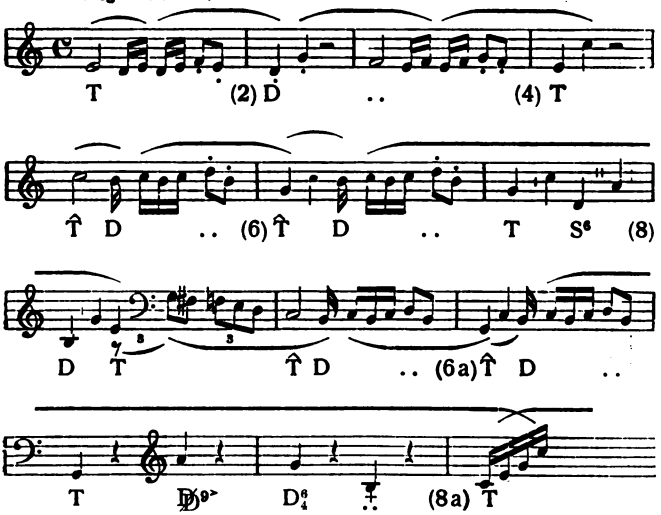
eine „stetig entwickelte einheitliche Stimmung des Werkes, vielleicht mit Ausnahme des zweiten Satzes“ (!). Einen näheren Nachweis der Einheitlich eit der Stimmung und der Gründe für seine Ausschließung des zweiten Satzes gibt er freilich nicht. Joseph von Wasielewski (Beethoven I, S. 123) sagt vom ersten Satze: „Überblickt man das Ganze, so bleibt kein Zweifel, daß in diesem Musikstücke wie so oft bei Beethoven sich ein psychologischer Prozeß abspielt. Das Tongebilde erhält dadurch einen bedeutsamen persönlichen Hintergrund und damit ein erhöhtes Interesse“. Schwerlich werden solche allgemeine Phrasen jemandem zum besseren Verständnis der Ideen Beethovens verhelfen. Ein psychologischer Prozeß ist jedes aus der Phantasie geborene Tonstück. Ich verweise diesbezüglich auf meinen Aufsatz „Spontane Phantasietätigkeit und verstandesmäßige Arbeit in der künstlerischen Produktion“, im Jahrbuch 1909 der Musikbibliothek Peters. Es wird zwar niemals gelingen, die Gesetze vollständig aufzudecken, nach denen in der tonkünstlerischen Phantasie die sog. Einfälle mit immanenter Logik sich fortsetzen, durch Nachahmungen und Kontrastierungen sozusagen organisch weiterwachsen und sich zu großen Werken einheitlicher Fassung entwickeln. Wohl aber ist es möglich, nützlich und fördernd, sich von der melodischen, harmonischen und rhythmischen Beschaffenheit der kleinsten Gebilde, der Motive, eine bestimmte Kenntnis zu erwerben, um grobe Mißverständnisse der Intentionen des Komponisten zu vermeiden. Hat man erst einmal begriffen, daß jede Andersbegrenzung der Motive deren Ausdruckswert von Grund aus verändert, unter Umständen geradezu in sein Gegenteil verkehrt, so wird man sich der schweren Verantwortlichkeit bewußt, welche es bedeutet, auf diesem Gebiete die rechten Wege weisen zu wollen.

Ich gehe nun zur Skizzierung der Analyse der einzelnen Themen der Sonate über. Hier ist zunächst das Kopfthema, ein um einen zweiten Nachsatz bereicherter Satz (1—8, 5a bis 8a):

Digitized by Google

I. (Kopfthema.)

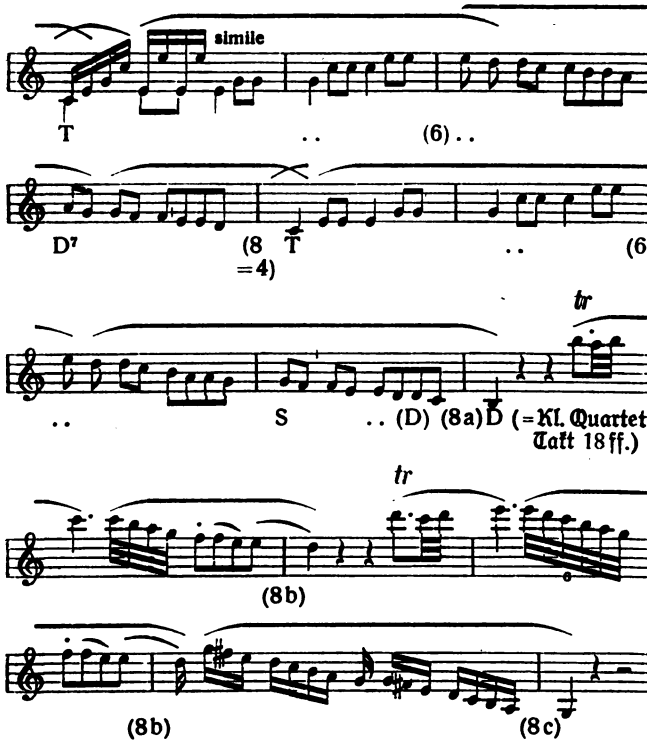
Allegro con brio.



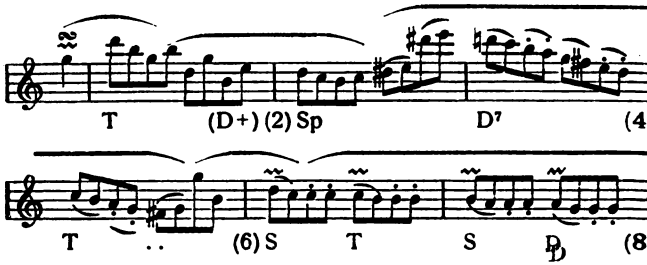
Hieran schließt (mit 8a = 4) die Neugestaltung des Anfangs des Klavierquartetts, die hier nur die Bedeutung von viertaktigen Schlußanhängen zum Kopfthema hat, aber wie im Quartett zum Halbschluß auf der Dominante führt, der zweimal zweitaktig und einmal eintaktig bestätigt wird, in der S. 165 mitgeteilten, der Sonate mit dem Quartett fast notentreu gemeinsamen Gestalt (Quartett Takt 18 ff., Sonate Takt 21 ff.). Die zweite Periode hat also in der Sonate den Bau: 4, 5—8 (= 4), 5a—8a (= 4), 7b—8b, 7c—8c, 8d. In der Sonate folgt nun Takt 28 ff. als III.—IV. Periode das zweite Thema, das im Quartett erst Takt 34 ff. eintritt. Oben (S. 171 ff.) sind beide Fassungen zusammengestellt. Im Quartett schiebt sich vor dem zweiten Thema (als dritte Periode) der beschwichtigende Zwischengedanke in G-dur ein, den die Sonate (ganz umgearbeitet) erst nach dem zweiten Thema Takt 49 ff. bringt (als fünfte bis sechste Periode.

Digitized by Google

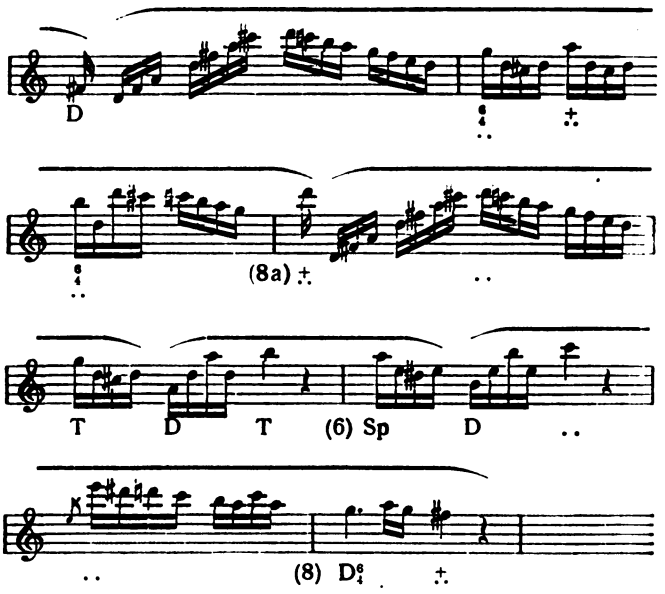
Sonate, 2. Periode (Evolution).



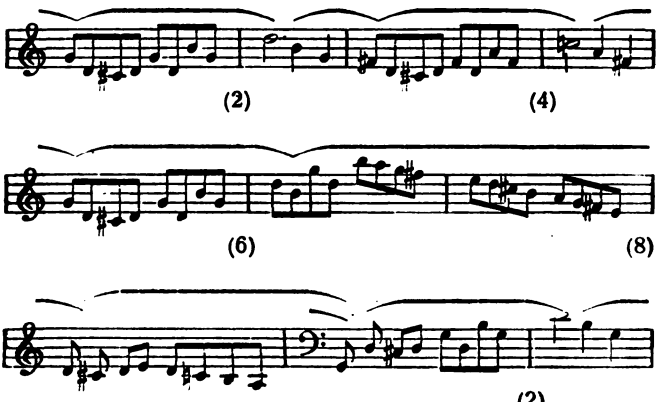
Klavierquartett, Takt 24 ff. (III. Periode).



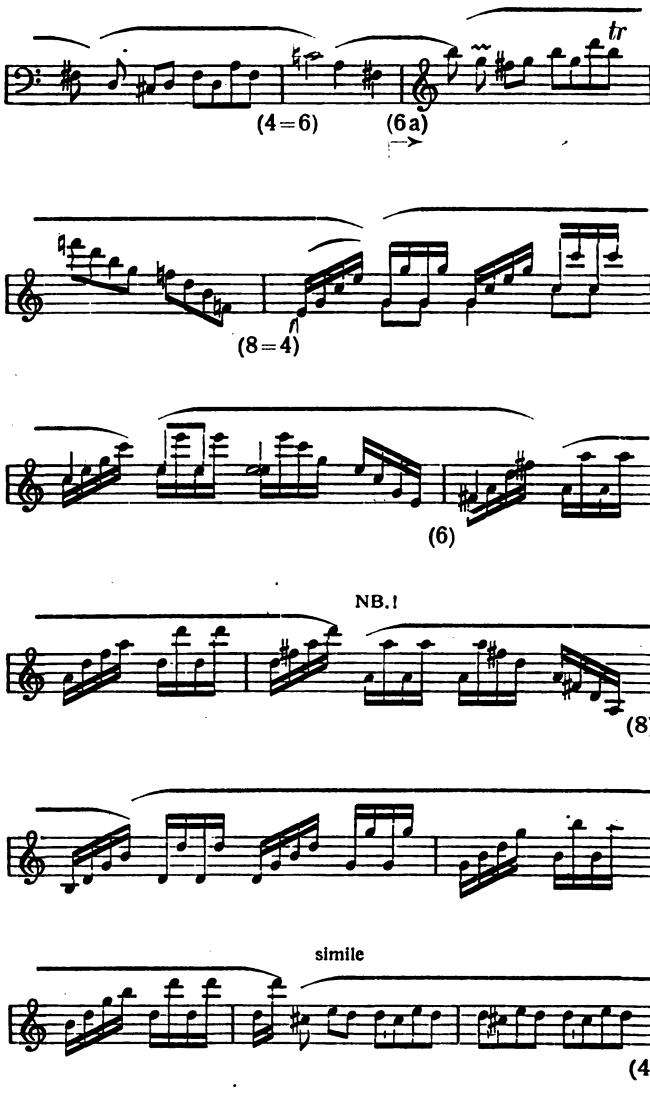
Digitized by Google



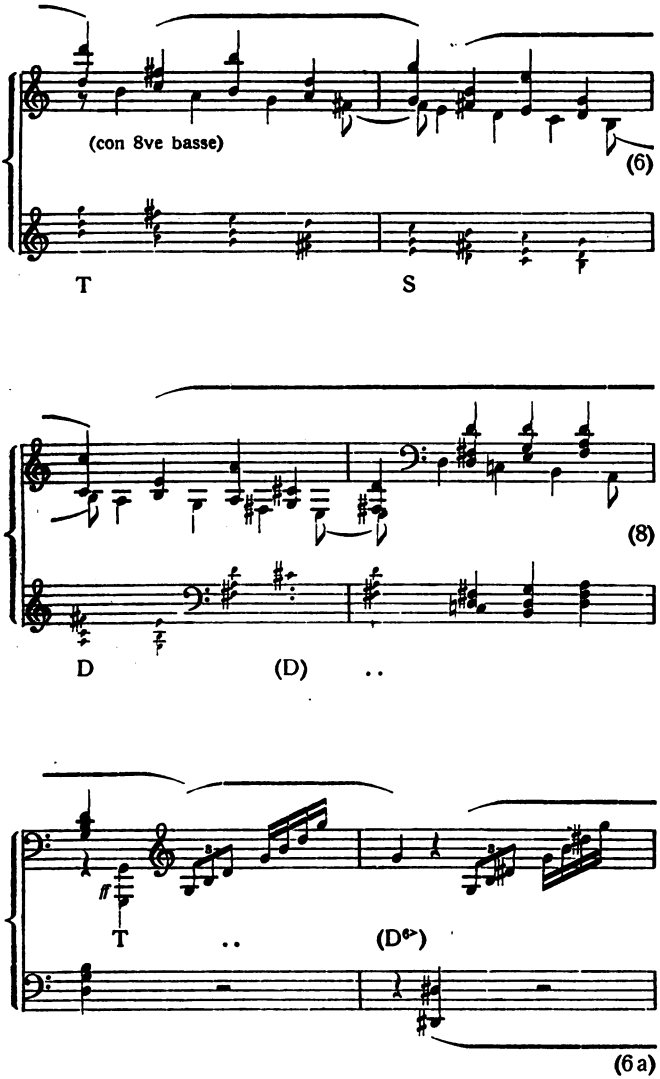
Sonate, Takt 49ff. (V.—VI. Periode).



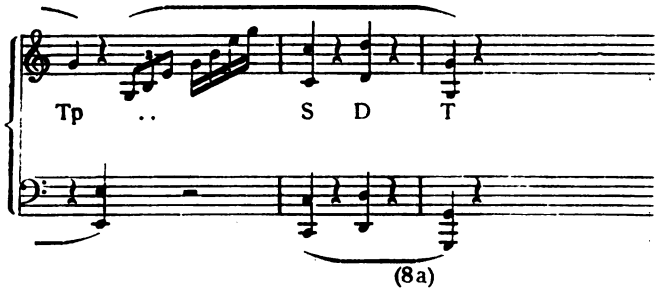
Digitized by Google



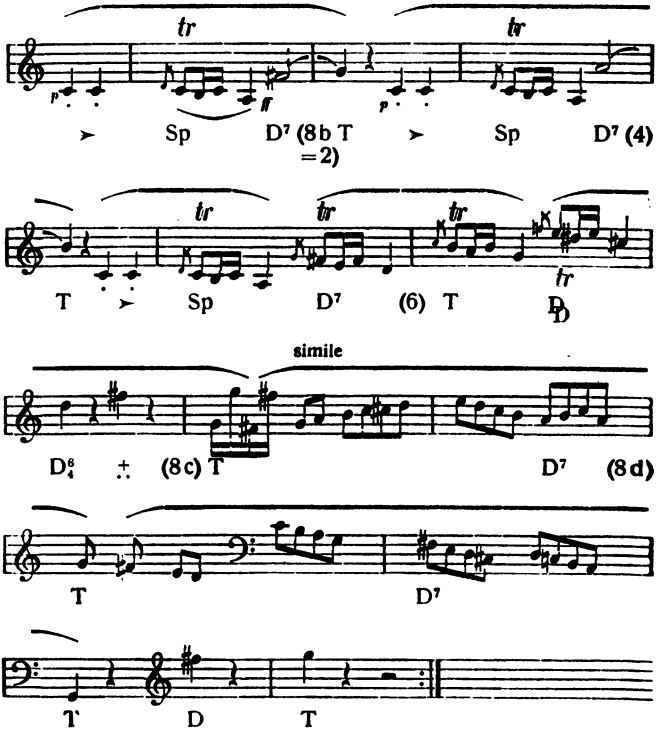
Digitized by Google



Digitized by Google

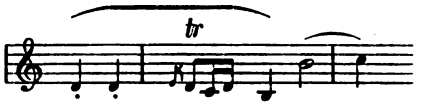


Epilog. (VII. Periode.)

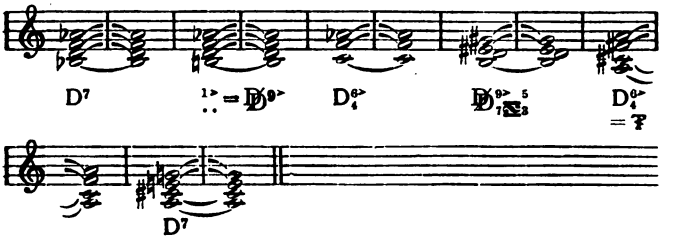


Digitized by Google

Die Durchführung bringt gegenüber den bisher besprochenen Sonaten die Neuerung, daß sie nicht mit einer Transposition des ersten Themas anhebt, sondern vielmehr an die Epiloge des zweiten Themas anknüpft. Dadurch ergibt sich eine überzeugendere Logik der Weiterspinnung nach der Reprise und der Schnitt zwischen den beiden Teilen ist überbrückt. Die Neuerung kommt aber nicht auf die Rechnung Beethovens, sondern schließt sich einer bereits von Mozart angebahnten Praxis an (so in den Klaviersonaten D-dur Köchel Verz. 311, C-dur Köchel 545, D-dur Köchel 576). Die Arbeit mit dem Episodenmotiv:

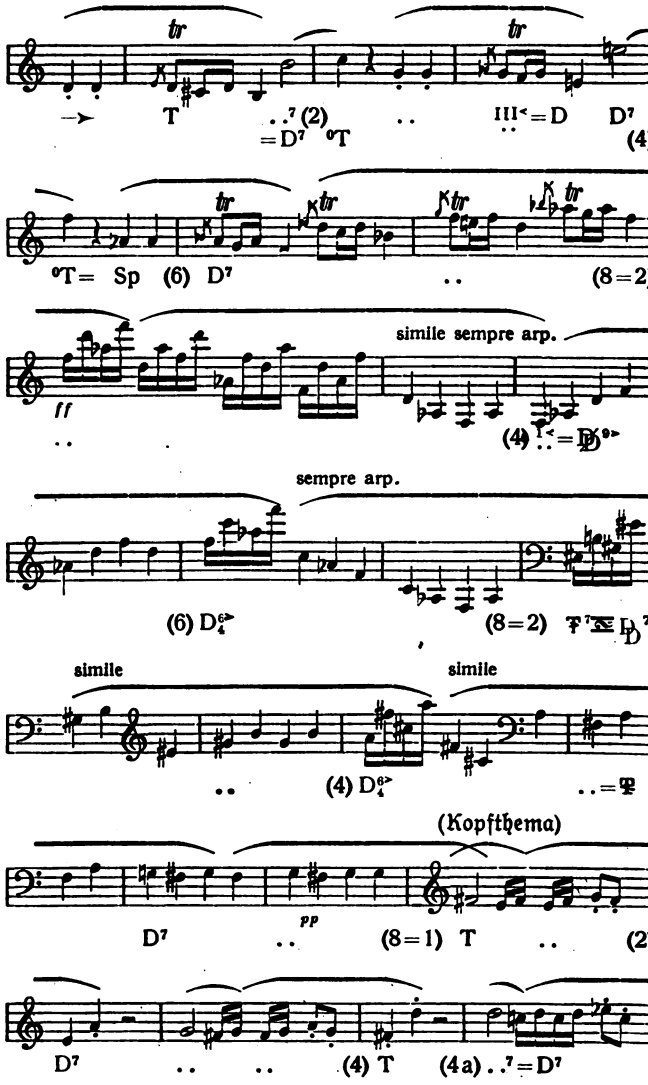


mündet mit (8=2) in eine Akkordpassagengruppe, die zwei weitere, ebenfalls mit (8=2) zusammengeschobene Sätze füllt und mit einem kühnen enharmonischen Ruck von F-Moll über Fis-Moll zum Vortrag des Kopfthemas in D-dur führt:

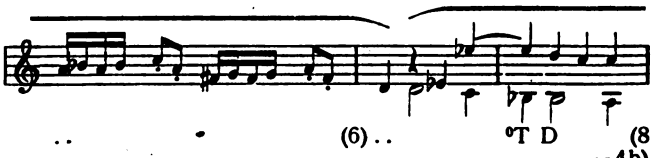


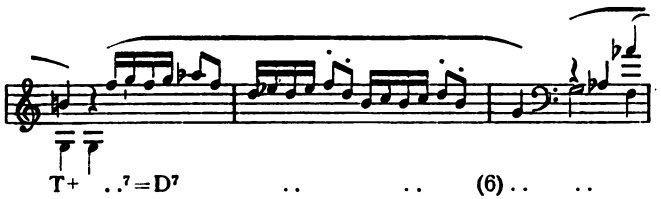
Das erste Thema wird nun bis zum vierten Takte getreu nach D-dur transponiert reproduziert; der Nachsatz ist fünftaktig (4a, 5—8) und führt das Kopfmotiv frei weiter durch den weit ausholenden Rückgang, der mit noch zwei zusammengeschobenen Sätzen (zweimal 8 = 4) über die Tonarten G-Moll, C-Moll und F-Moll mit $^{0}S \,..\, {}^{VII}_{V^{<}} = \mathfrak{D}^{I}_{5>}\, D$ zum Halbschluß auf g^{+} führt. Ein letzter Satz mit Dehnung von 6—8 auf vier Takte (g^{7}) mündet endlich in das erste Thema in der Haupttonart ein.

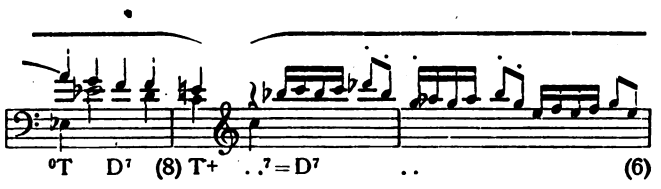
Digitized by Google

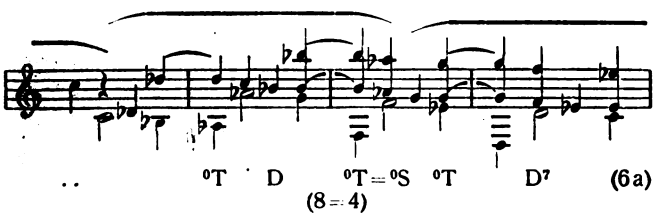


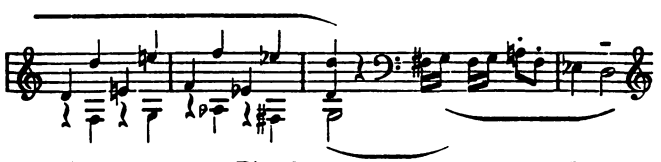
Digitized by Google



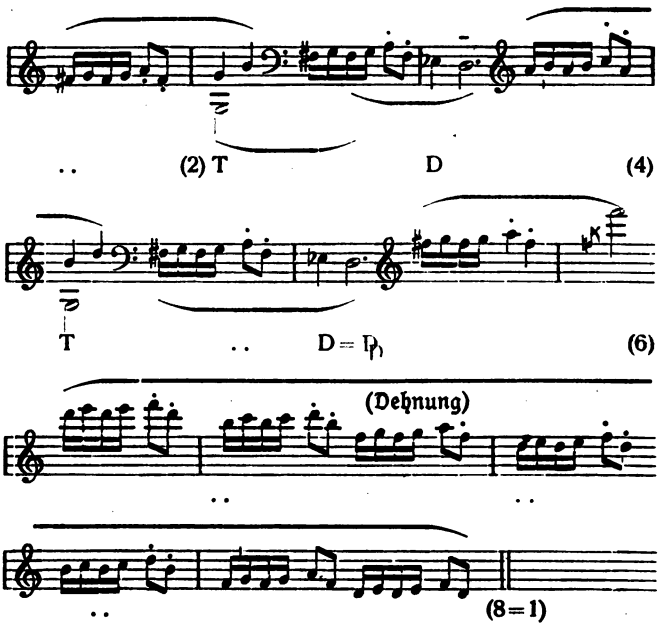




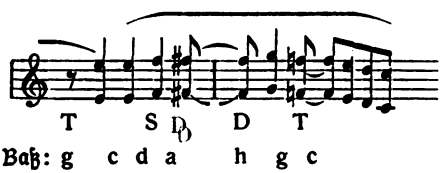




Digitized by Google



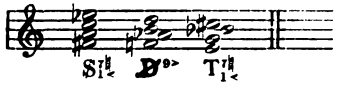
Die nun erfolgende Reproduktion des Thementeils mit den bekannten Transpositionen verläuft durchaus normal. Von besonderem Interesse ist aber die Fortspinnung des ersten Themas durch Weiterverwertung der Takte 7—8 des Kopfthemas als Baß, wogegen die Oberstimme synkopiert, kontrapunktiert



(ebenso anschließend in F-dur). Auch dieses Synkopenmotiv übernimmt nun die Baßstimme und gibt der Oberstimme Anlaß zu freier Weiterführung des Viertelmotivs von Takt

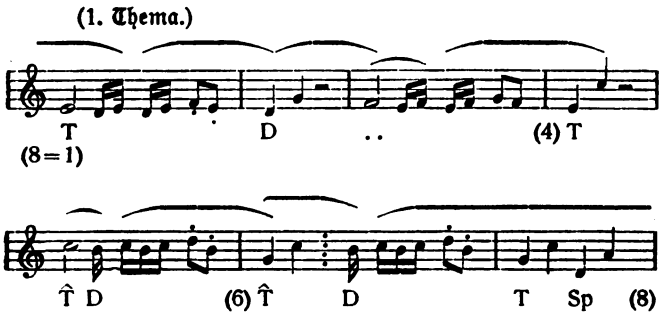
Digitized by Google

7—8. Der Übergang zum zweiten Thema entspricht genau (ohne Transposition) dem im ersten Teile (die Takte 18ff. des Klavierquartetts). Das zweite Thema tritt nun zuerst in C-Moll statt in G-Moll ein, was ja nach dem Halbschlusse auf g^+ das allein logische ist. Da nun alles übrige eine Quinte tiefer (in der Haupttonart) sich glatt reproduziert bis zu den Epilogen, so tritt etwas Neues erst nach dem Ende der Reproduktion der VII. Periode ein, die einen Trugschluß zu zu as macht (T̶) und damit eine längere Coda oder Kadenz einleitet, deren Knotenpunkt eine chromatische Sekundfolge verminderter Septimenakkorde bildet, die bekanntlich im Sinne der drei Funktionen der Tonart verständlich ist und keinerlei Tonartwechsel bedingt (Elementarschulbuch der Harmonielehre S. 178ff.)

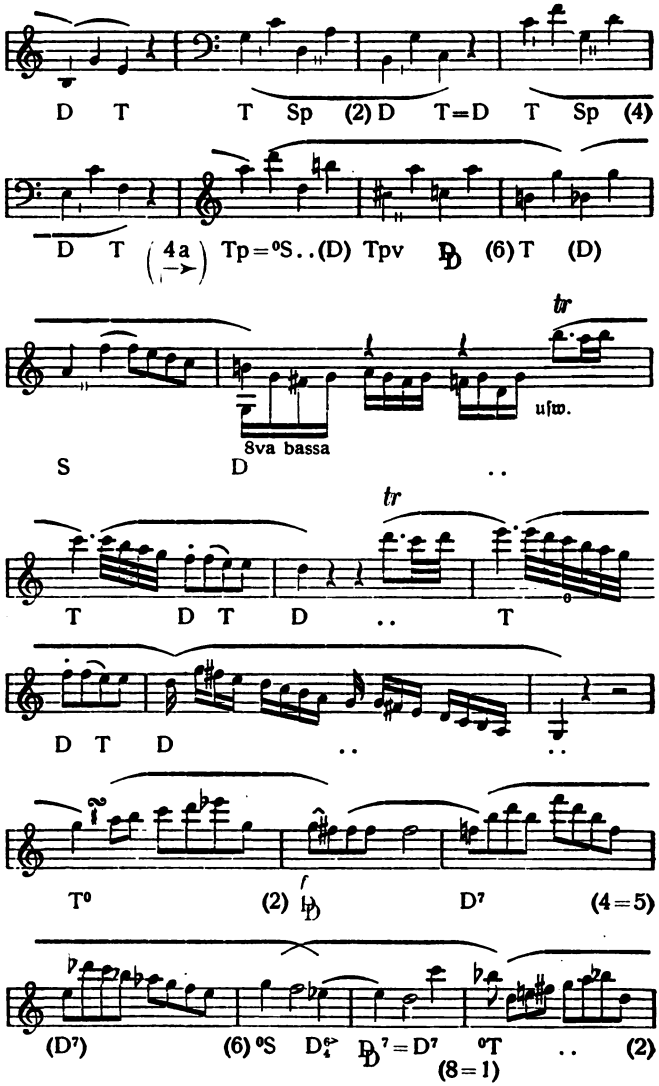


Absteigend bringt diese Folge eigentlich eine Quintenkette von D⁹ᵛ-Akkorden (D̶⁹ᵛ) [D] D⁹ᵛ [T], (D⁹ᵛ) [Sp], d. h. an Stelle der dem D⁹ᵛ folgenden Dreiklangsharmonie tritt jedesmal eine Verwandlung derselben in einen neuen D⁹ᵛ-Akkord. Beethoven bringt aber diese Folge aufsteigend, was ihr Verständnis wesentlich erschwert.

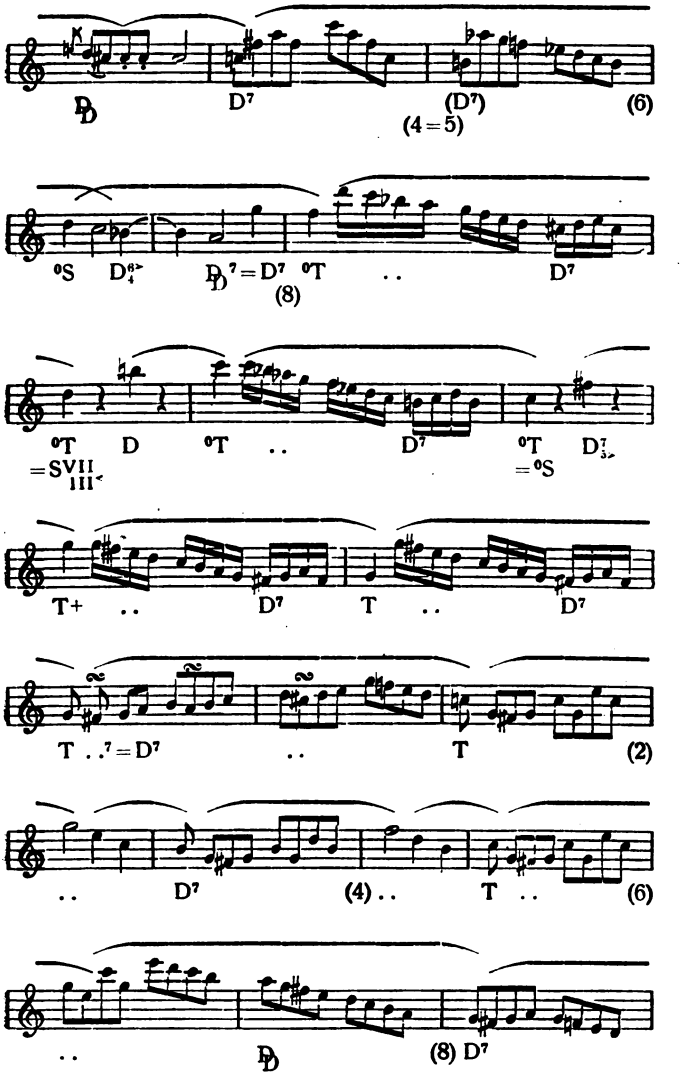
Hier ist die Skizze der Analyse des Schlußteils von der Wiederkehr des ersten Themas an bis zum Schluß:



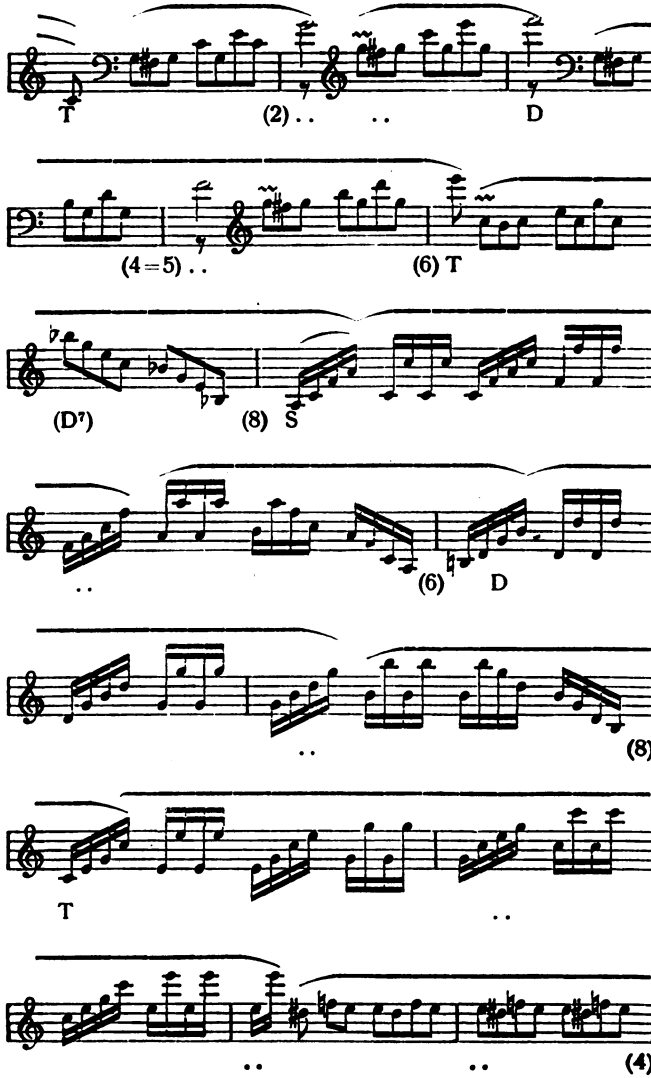
Digitized by Google



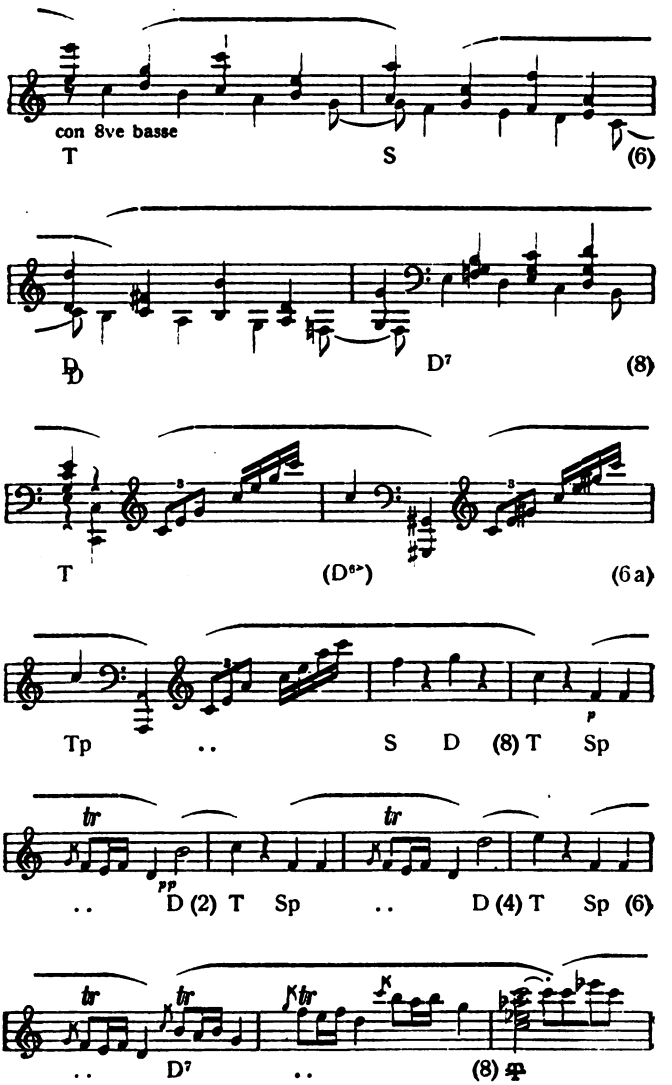
Digitized by Google



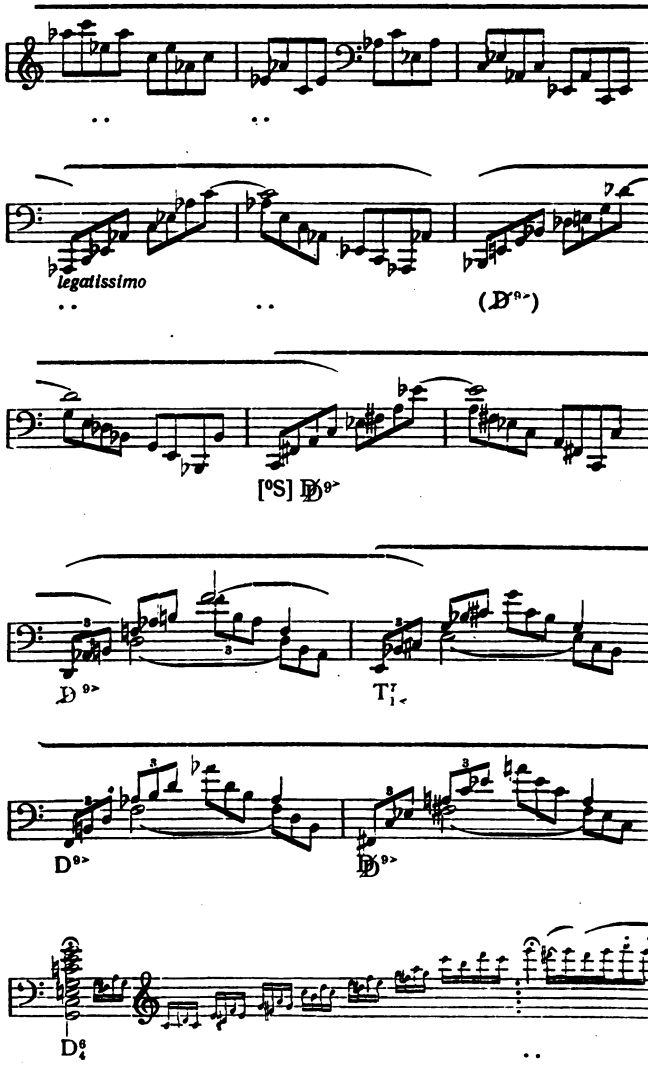
Digitized by Google



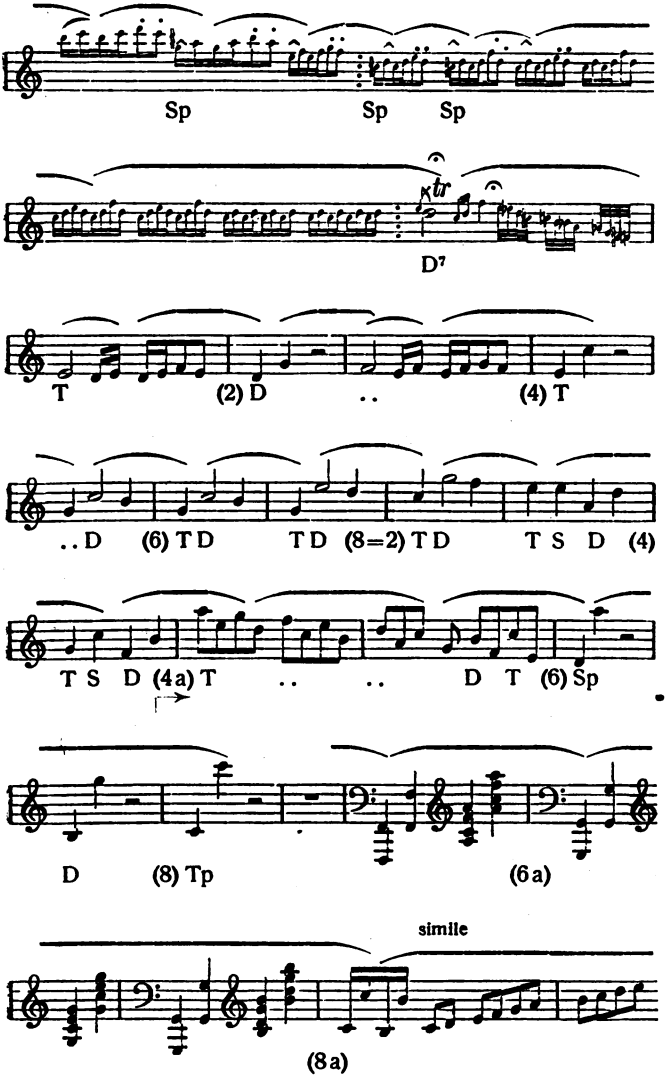
Digitized by Google



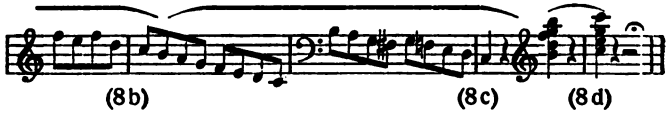
Digitized by Google



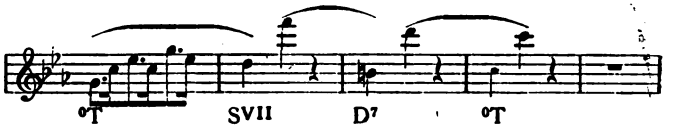
Digitized by Google



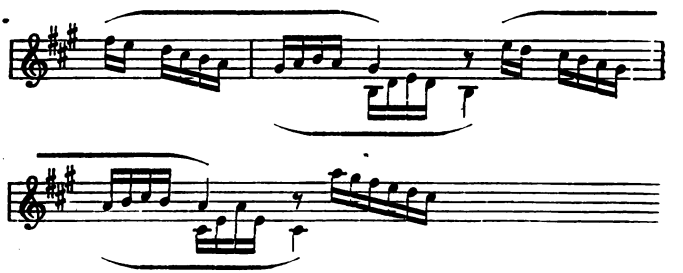
Digitized by Google



Das interessante Pausenmotiv Takt 13—11 vorm Schluß hat die Aufmerksamkeit von W. von Lenz erregt, der auf eine vollständige gleichartige Bildung im ersten Satze der C-Moll-Sonate op. 10 I hinweist: „Es ist das einzige (?) Beispiel der Wiederholung einer Idee in sämtlichen 32 Solosonaten und beweist, daß Beethoven auch in Pausen redet." Die Parallelstelle sieht so aus:



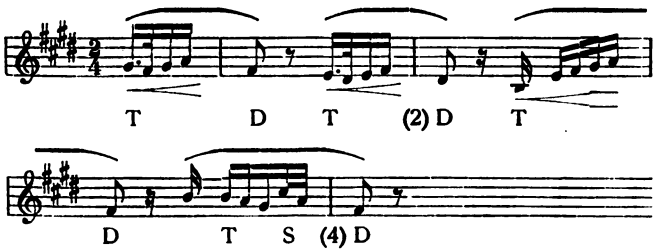
Ob Lenz hier die Innenpausen wirklich erkannt hat, ist mir zweifelhaft, da er der ganzen Taktpause in beiden Fällen besonderen Wert beimißt, die nur eine gemeine Endpause ist. Recht hat aber Lenz doch: Beethoven redet auch in Pausen. Daß auch sonst einige Anklänge späterer Werke an frühere bei Beethoven vorkommen, sei aber doch angemerkt; z. B. findet sich die Stelle:



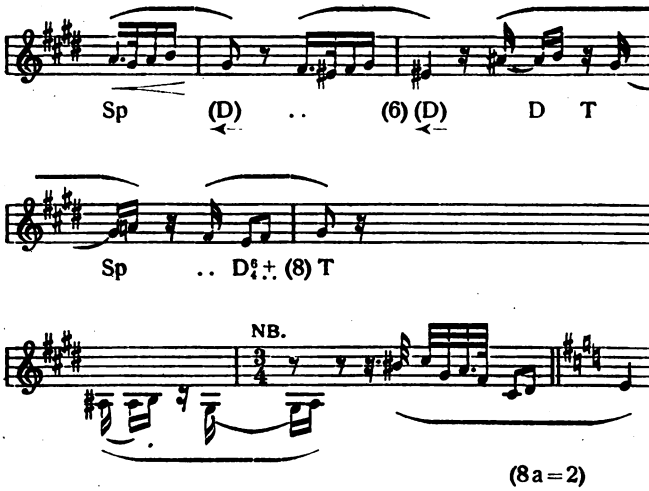
aus dem Schlußsatze der A-dur-Sonate op. 2 II fast wörtlich wieder im ersten Satze von op. 78 (Takt 10ff.). Das ist zwar nicht von Wichtigkeit, aber solche emphatische Versicherungen sollte man doch nicht abgeben, wenn man nicht

Digitized by Google

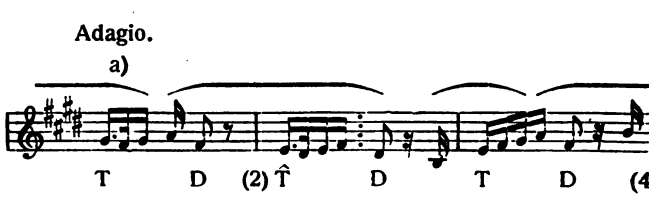
genau nachgesehen hat. Die „redenden Pausen" Beethovens finden wir nun im ausgedehntesten Maße in dem in der Oberterztonart E-dur stehenden Adagio der C-dur-Sonate op. 2 III, dessen hohe Schönheit wohl keinem der Beurteiler entgangen ist. Am wenigsten hat Reinecke über dasselbe zu bemerken, macht aber in dankenswerter Weise darauf aufmerksam, daß man gut tut, das Tempo gleich zu Anfang so bewegt zu nehmen, daß ein Beschleunigen beim Eintritt des E-Moll-Teils nicht nötig wird. Die Bemerkung ist in mehreren Beziehungen belehrend. Einmal, sofern die sehr verbreitete Neigung, Teile desselben Satzes im Tempo stark zu unterscheiden, die Einheitlichkeit stets gefährdet und im allgemeinen besser gemieden wird; zweitens deutet sie aber bestimmt darauf hin, daß der E-Moll-Teil mit seinem, das eigentlich Thematische repräsentierenden würdevoll einherschreitenden Vierteln eine allzubreite Temponahme verbietet, während das Hauptthema mit seinen punktierten Sechzehnteln leicht zu einer solchen verleitet. Die ganze Gefahr der Verschleppung des Tempos ist aber beseitigt, sobald man nur die Taktmotive des Kopfthemas richtig begrenzt und sich nicht durch die Pausen auf das vierte Achtel zu volltaktiger Leseweise verführen läßt. Die Verhältnisse liegen durchaus ähnlich, wie im Adagio von op. 7, auf das wir bereits S. 104 hingewiesen haben. Mancher Spieler wird vielleicht zu der Annahme neigen, daß die Taktstriche nicht korrekt gestellt sind, da wenigstens im Kopfthema die Harmonie immer auf die Taktmitte fortschreitet und da auch die Schlußwirkungen liegen. Die Schreibweise:



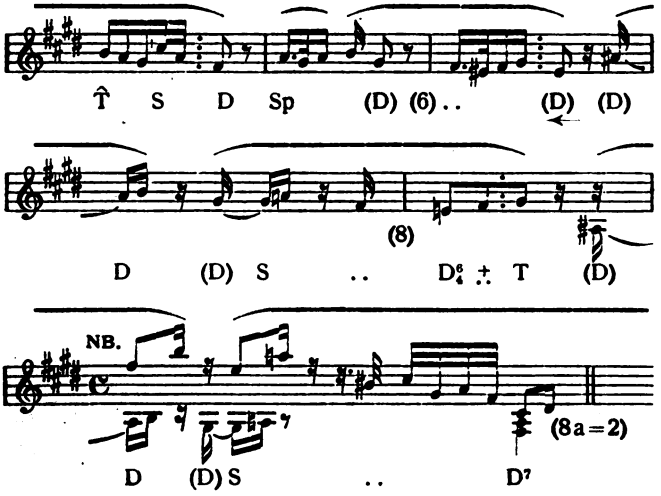
Digitized by Google



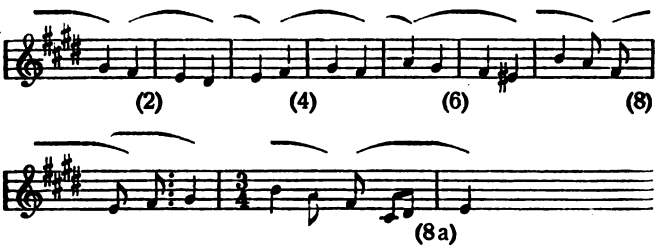
offenbart, daß die Schlußbeſtätigung 7a—8a einen Takt $^{3}/_{4}$ einführt, was bei der originalen Schreibweiſe ſchwer erkennbar iſt. Vollſtändig löſt aber die Verſchiebung der Taktſtriche das Problem doch nicht. Es bleibt das Zerbröckeln des Themas in einzelne durch Pauſen voneinander geſchiedene Taktmotive. Es gibt aber noch eine dritte vermittelnde Deutung, welche den Taktſtrichen Beethovens ihre Stellung läßt und doch der volltaktigen Leſeweiſe aus dem Wege geht und zugleich — indem ſie die Pauſen in Innenpauſen verwandelt — die öde Gleichartigkeit der Motive beſeitigt. Dieſe Deutung ergibt beim Übergange zu dem E-Moll-Teile für die Schlußbeſtätigung ſogar eine Dehnung auf einen Takt $^{4}/_{4}$:



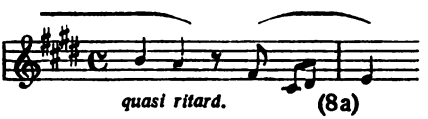
Digitized by Google



Dekoloriert man das Thema, d. h. zieht man den melodischen Kern heraus, so wird man den Aufbau noch besser verstehen:



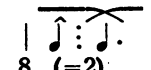
bzw.:

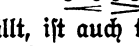


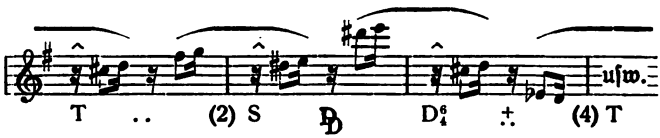
Die Einbeziehungen des cis-dis-e in den Auftakt des letzten Taktmotivs ist geboten, weil die Umdeutung beim Über-

Digitized by Google

tritt zum E-Moll-Thema sonst unverständlich würde; wenigstens habe ich bis jetzt mich niemals gezwungen gesehen, die Umdeutung einer leichten Zeit, die einer weiblichen Endung oder einem Anschlußmotiv angehört, zu einem schweren Anfangswerte als möglich anzuerkennen. Das E-Moll-Thema hat nun aber sogar die Taktordnung Schwer—Leicht—Schwer, d. h. es beginnt mit dem zweiten Takte. Es würde also hier gar das zweite Viertel des achten Taktes zum zweiten Takte umgedeutet werden müssen:



Gegenüber dieser ganz besonderen Schwierigkeit ist die Annahme einer Dehnung des 7. Taktes von $^2/_4$ zu $^3/_4$ oder zu $^4/_4$ etwas mit der Auffassung leicht zu Bewältigendes. Die Struktur des E-moll-Themas kann zunächst durch ihre Dreitaktigkeit und die Überleitungsmotive von einem dreitaktigen Halbsatz zum anderen verwirren. Doch ist mit der Erkenntnis der Ordnung Schwer—Leicht—Schwer die Schwierigkeit gelöst. Die einander nachgebildeten Melodieteile sind so zweifellos zutage liegend, daß ein Streit der Meinungen ausgeschlossen ist. Wie schon oben betont, ist nicht das 32stel-Figurenwerk der rechten Hand, sondern der in Vierteln würdevoll einhergehende Baß das eigentlich Thematische. Nur die Überleitungsfigur  , die aber ebenfalls der linken Hand zufällt, ist auch thematisch. Den Schwerpunkt des ganzen Satzes bildet aber die schluchzende (mit Pausen durchsetzte) Kantilene, welche mehrmals das Thema in Vierteln ablöst:



Mit Recht weist Lenz auf die Verwandtschaft mit dem Lacrimosa des Mozartschen Requiems hin: „Ihrem edeln

Digitized by Google

Schmerzensausdruck nach hat diese, auf die schlechten Takteile (das 2. und 4. Achtel) fallende Trauer- und Sehnsuchtssprache eine Art Verwandtschaft mit dem Lacrymosa des Mozartschen Requiems. Der Pianist hat den Pomp, die Tiefe und Weite des Kirchenstils zu bedenken. Keine geringe Aufgabe". Wer Johann Stamitzs Trios op. 1 kennt, wird übrigens eine enge Verwandtschaft des Motivs c mit dem langsamen Satze des C-dur-Trios von Stamitz erkennen. Das ganze Adagio umfaßt 82 Takte in neun Perioden des Aufbaues:

I. (Motiv a: 1—8, 7a (3/4), 8a (= 2) [= 9 Takte].

II. (Motiv b: 2., 3—4, 4a (=6), 7—8 (= 1) [= 6 Takte].

III. (Motiv c: 1—4 (= 5), 8, 7a—8a [= 9 Takte].

IV. (Motiv b): 2, 3—4, 4a (= 6) 7—8, 8a (= 2) [= 7 Takte].

V. (Motiv b): 2, 3—4, 4a (= 6), 7—8, (Motiv c), 7a—8a, 7b—8b, 8c [= 12 Takte].

VI. (Motiv a): 1—8, 7a (3/4), 8a (= 1), [= 9 Takte].

VII. (Motiv a): in C-dur: 1—2 (Motiv b): 4 (!), 5—8, (= 1), [= 7 Takte].

VIII. (Motiv c in E-dur): 1—4 (= 5), 8 (= 7), 8a, [= 8 Takte].

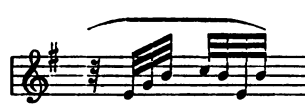
IX. (Motiv a) verziert): 1—8, 7a (4/4), 8a, 5a—6a, 6b, 7—8, [= 15 Takte].

Das Ganze repräsentiert also eine Art Rondoform, da das Kopfthema (Motiv a) zu Anfang, in der Mitte und als Schluß auftritt (Periode I, VI und IX), so daß wir also die II.—V. Periode als erstes Couplet und die VII.—VIII. Periode als 2. Couplet zu definieren hätten. Da aber das 2. Couplet keine neuen Themen bringt, sondern nur die des ersten Couplets (b und c) in transportierten Lagen reproduziert (im ersten Couplet b in E-moll, c in G-dur, b in E-moll, A-moll und H-moll, c in E-moll, im 2. Couplet nach zwei Takten a in C-dur, *ff*: b in E-moll—E-dur), so liegt wieder eine Annäherung an die Sonatenform vor, aber nur eine sehr freie, andeutungsweise (Versetzung in die Haupttonart und ihre Variante).

Digitized by Google

W. Nagel (Beethoven und seine Klaviersonaten, 1. Bd., S. 55) unterscheidet nur drei Teile des Stückes. I. Hauptsatz (I. Periode), II. Mittelsatz (= II.—V. Periode, mit nur einem ♯ Vorzeichnung) und III. Wiederkehr des Hauptsatzes (wieder 4 ♯ Vorzeichnung = VI.—IX. Periode). Nagels Art der Taktzählung — er rechnet 11 Takte für den ersten Teil heraus und macht ziemlich unbeholfene Versuche, mit der Taktordnung des Mittelsatzes sich abzufinden — hätte wohl ein wenig von der Phrasierungslehre profitieren können, (der Band erschien 1903!) und von der Taktordnung Schwer—Leicht—Schwer Notiz nehmen. Wenn er sagt: „Der Mittelsatz gliedert sich zunächst in Abschnitte von 3 bzw. 4 (die ersten Takte jeder Gruppe sind zugleich Schlußtakte und daher doppelt zu zählen) und 6 Takten" usw. und weiterhin (S. 56) von einer konsequent beibehaltenen Art elliptischer Ausdrucksweise spricht, welche die Doppeltzählung einer Reihe von Takten nötig mache, so läuft das doch wohl auf dasselbe hinaus, was § 15 des ersten Teils meines Katechismus der Kompositionslehre (1889) als Typus Schwer—Leicht—Schwer erläutert.

Daß es Nagel nicht gelungen ist, den Satz zu enträtseln und nachzuerleben, beweist der geringe Grad von Erwärmung für denselben, den sein Urteil verrät. Er findet besonders in dem Mittelsatze ein „unruhiges Gepräge, mit dem aber die sonst bei Beethoven nicht anzutreffende Weitschweifigkeit des Ausdrucks in etwas kontrastiert". Auch kann ich Nagel darin nicht beipflichten, wenn er den Mittelsatz „unruhig wogend" nennt — das weckt die Vermutung, daß er dem leichten Wellengekräusel des Figurenwerkes der Oberstimme:

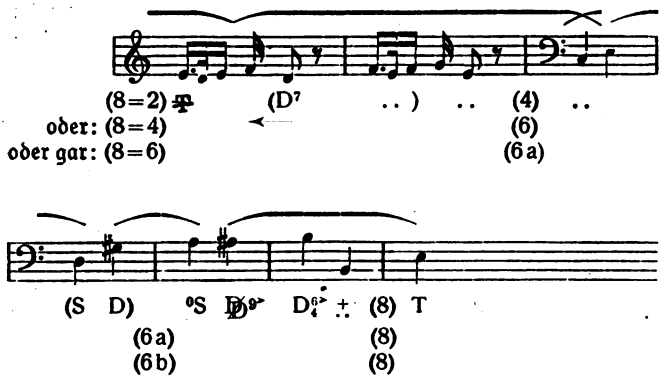


zu viel Gewicht beilegt und in ihm anstatt in den ernst schreitenden Bässen das Thematische sucht; das bestätigt auch seine Betonung der großen Ausdehnung: „Quanti-

Digitized by Google

tativ behauptet er ein Übergewicht über den Hauptsatz, qualitativ nicht"!

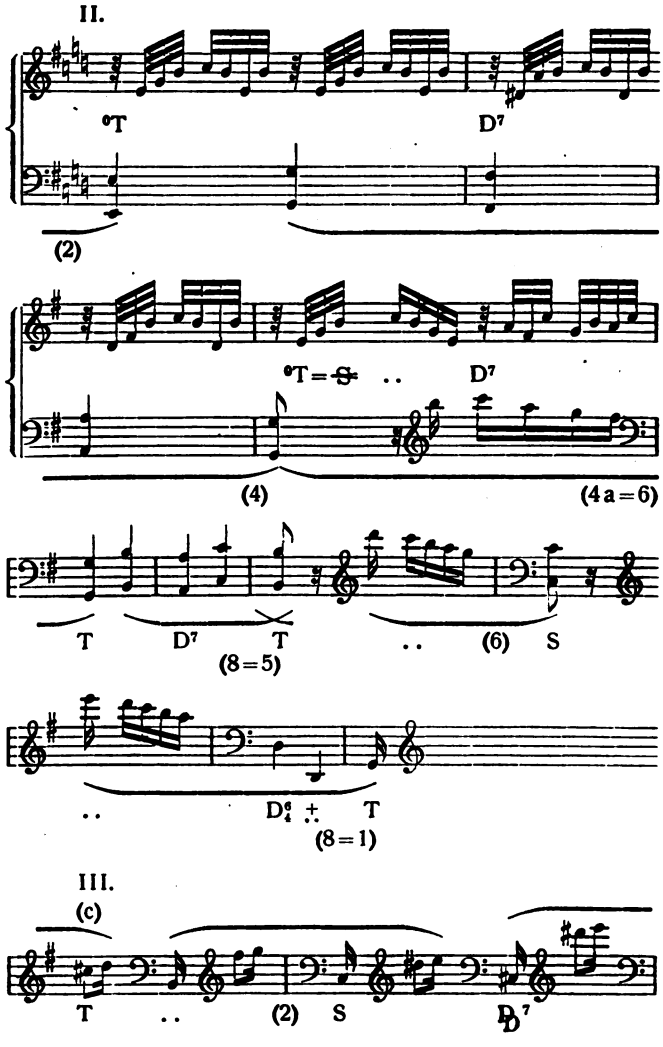
Ich gebe nun meine Skizze der Analyse des Satzes; weiterer Bemerkungen bedarf dieselbe kaum. Vielleicht wird in Periode VII (Motiv a in C-dur *ff*) die Taktzählung der Wirkung der Stelle nicht voll gerecht, sofern die Umdeutung 8 = 1 dem wuchtigen C-dur-Einsatze zu viel von seiner lapidaren Gewalt nimmt; vielleicht wäre richtiger 8=2, oder auch 8=4 dafür zu setzen, damit entfiele auch die sonst selten zu treffende Elision des 3. Taktes für das anschließende Motiv (C-dur—A-moll—E-moll):



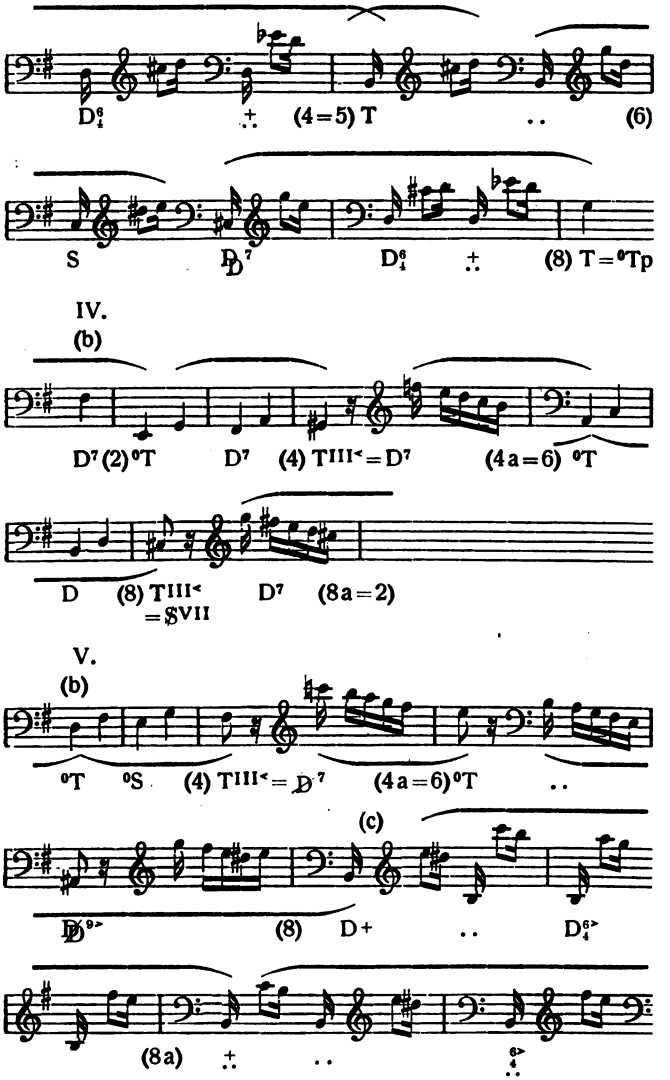
Ich denke, daß es mir bereits gelungen sein wird, zu Bewußtsein zu bringen, welche Wichtigkeit solche Unterschiede der rhythmischen Deutung für die ästhetische Wertung und Wirkung haben. Das mit Trugschluß (D^7—T) eintretende C-dur hat wohl durch das Fortissimo, das der Komponist ausdrücklich verlangt, Anspruch auf eine Deutung, welche ihm möglichst seinen Spannungswert beläßt, das ist aber schließlich doch die Umdeutung des 8. Takts zum 6. Takt, die dann zwei Wiederholungen von 5—6 bedingt, so daß das C-dur ganz mit Subdominantspannung bewertet in einer E-moll-Kadenz untergebracht ist.

Digitized by Google

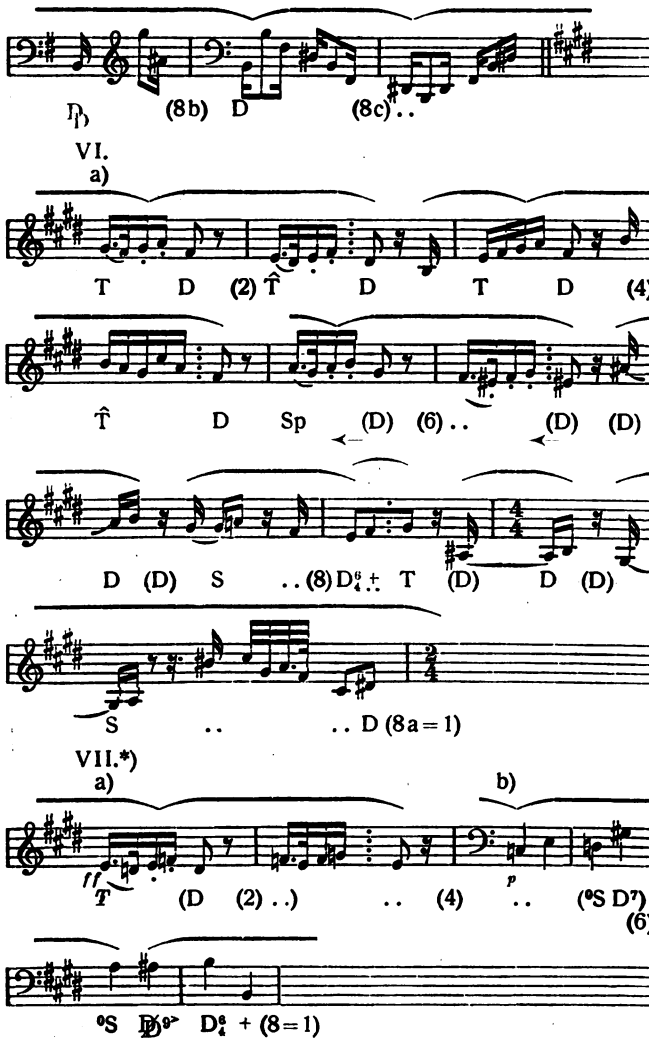
Hier ist die Skizze der Analyse:



Digitized by Google



Digitized by Google

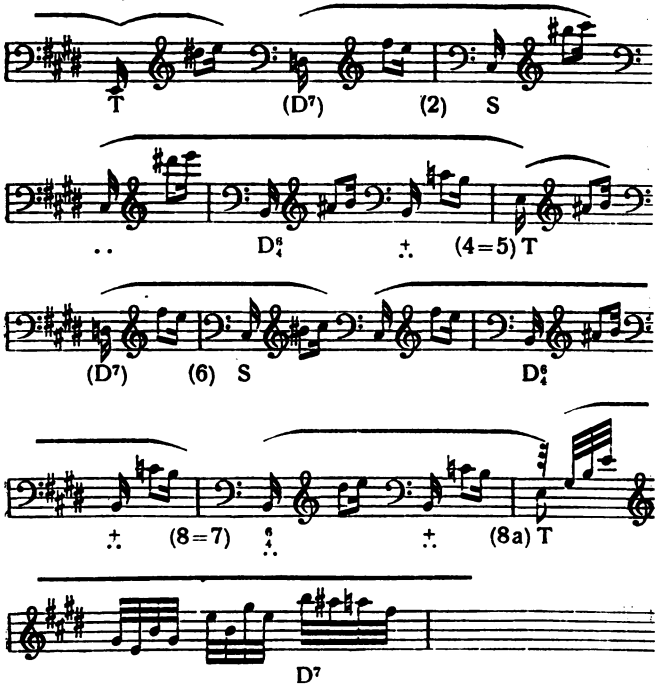


*) Vgl. oben S. 201.

Digitized by Google

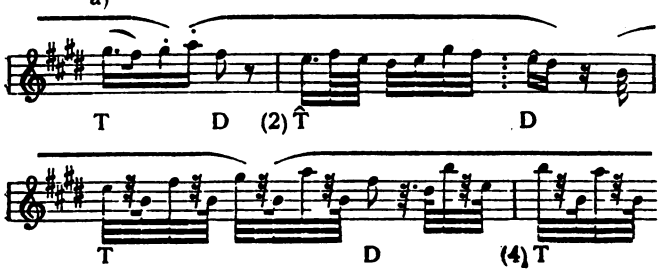
VIII.

c)

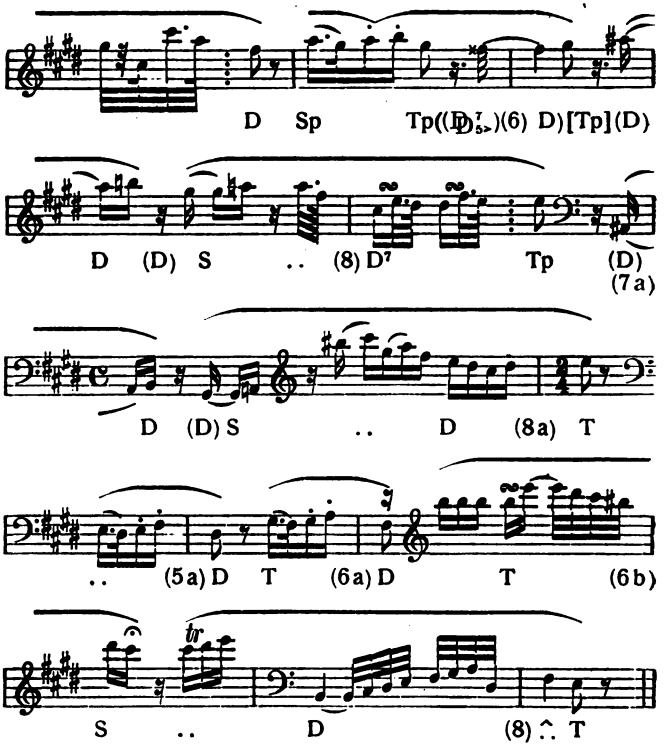


IX.

a)



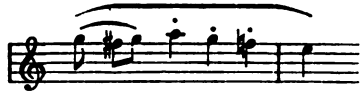
Digitized by Google



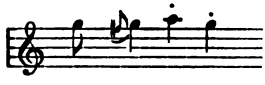
Der dritte Satz von op. 2 III ist bereits ein Scherzo echt Beethovenscher Prägung; das Tempo (*Allegro*) ist so schnell, daß jeder Takt der Notierung im Dreivierteltakt nur eine Zählzeit enthält, also erst 2 Takte zusammen einen wirklichen Takt ergeben. Die Warnung Reineckes (a. a. O. S. 38), „das Scherzo nicht so schnell anzufangen, daß das Trio eine merkbare Verlangsamung erfordert", erscheint mir nicht nötig. Da das Trio offenbar nicht dieselben Zählwerte hat wie das Scherzo (die Takte des Trios sind nämlich wirkliche Takte mit dem Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥.), verfolgt man im Scherzo wirklich die punktierten Halben (𝅗𝅥.) als Zählzeiten

Digitized by Google

und im Trio den Wechsel von 𝅗𝅥 und 𝅗𝅥., so wird man beide Tempi richtig treffen. Es wird aber dann auch gar nicht auffallen, wenn man das Trio mit etwas langsameren 𝅗𝅥. spielt, da dieselben nicht mehr gezählt werden, sondern nur die Summe eines kürzeren (𝅗𝅥) und eines längeren Zählwertes (𝅗𝅥.) sind. Das durch das ganze Scherzo herrschende Kopfmotiv ist:



Reinecke (a. a. O. S. 38) warnt davor, die drei Achtel als Triole zu spielen, d. h. zu verkennen, daß von den drei Achteln das schwerste das zweite ist (liest man nämlich g als schwerer, so spielt man es länger). Der korrekte Vortrag erfordert jedoch nur eine sehr geringe Dehnung des 2. Achtels. Das fis g ist nur eine Verzögerung eines Viertels g durch die Wechselnote fis:



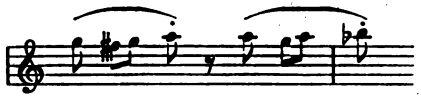
Natürlich ist auch fis dynamisch nicht schwächer zu spielen als g (wegen seiner Dissonanzbedeutung). Wie der Fortgang des Stückes erweist, gliedert sich das Motiv nach dem 2. Viertel (g), nicht bei dem Spitzentone a:

Allerdings wird die weibliche Endung a g zunächst durch den geforderten Staccatovortrag verhüllt und die Deutung des Spitzentones a als Terz der Subdominante nahe gelegt. Erst in der dritten Periode taucht der geschleifte Vortrag der weiblichen Endung auf:

NB.

Digitized by Google

und gewinnt diese abgekürzte Form des Motivs hervorragende Bedeutung. In den Kontrapunkten stößt das Motiv schon in der ersten Periode die weibliche Endung ab:

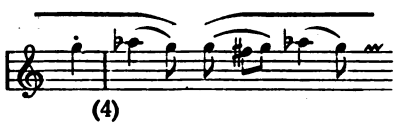


Die mordentartige Verzierung der Anfangsnote (die drei Achtel) wird ebenfalls bereits in der ersten Periode weggelassen, und das Motiv erscheint daher nun als absteigende Skala von gestoßenen Vierteln:

Daß auch das

und:

im Sinne des Anfangsmotivs zu verstehen ist, beweisen in Periode III die zur Wiederholung des Kopfthemas zurückleitenden Takte:



(4)

Die drei Perioden des Scherzo verlaufen in der Form:

I: 1—8 Ganzschluß zur Dominante g^+ [= 8 Takte].
II: 1—4 (= 6), 7—8 (Halbschluß auf g^+), [= 7 Takte].
III: 1—4, 4a, 4b (=), 8, 5a—8a, 7b—8b, 8c, 8d
(5)
[= 17 Takte].

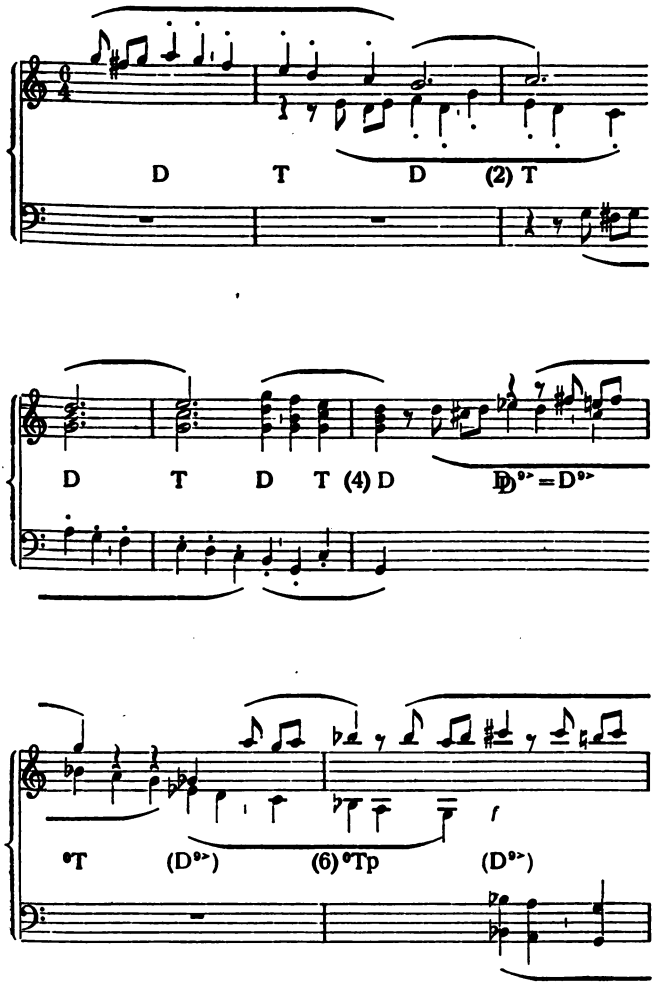
Hier ist die Skizze der Analyse:

Digitized by Google

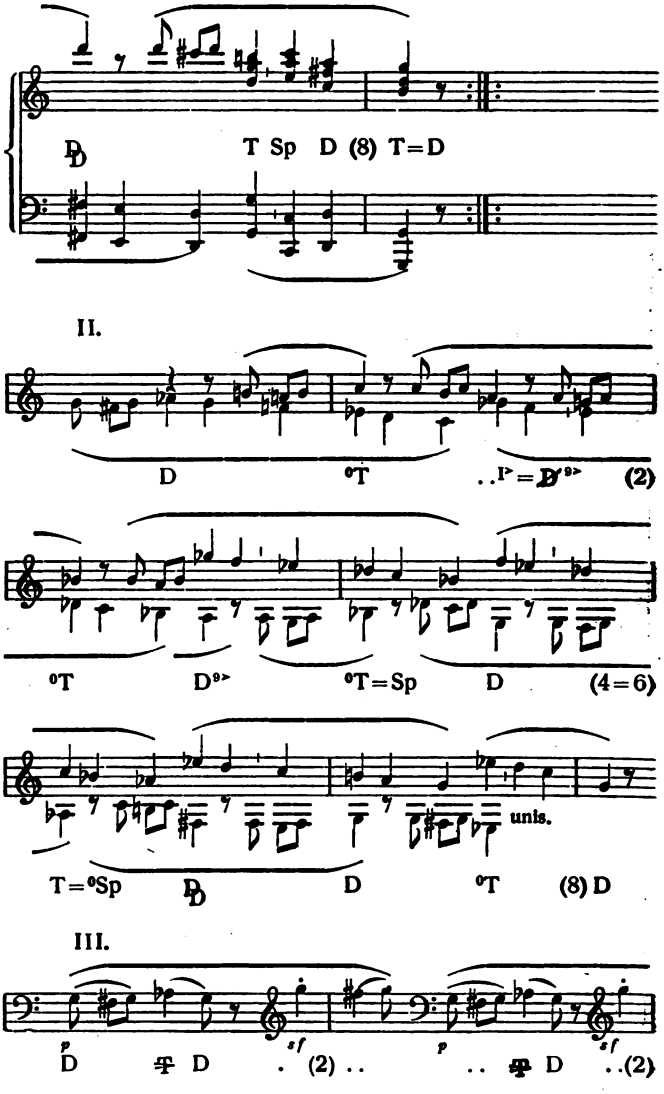
Scherzo.

Allegro.

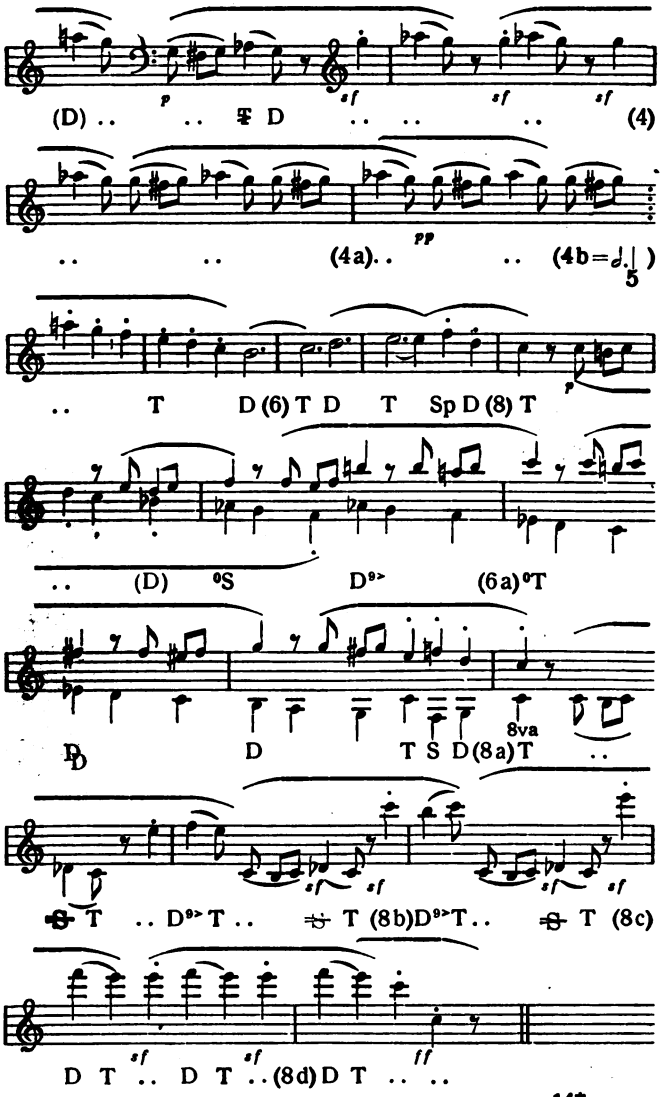
I. (♩.|♩.)



Digitized by Google

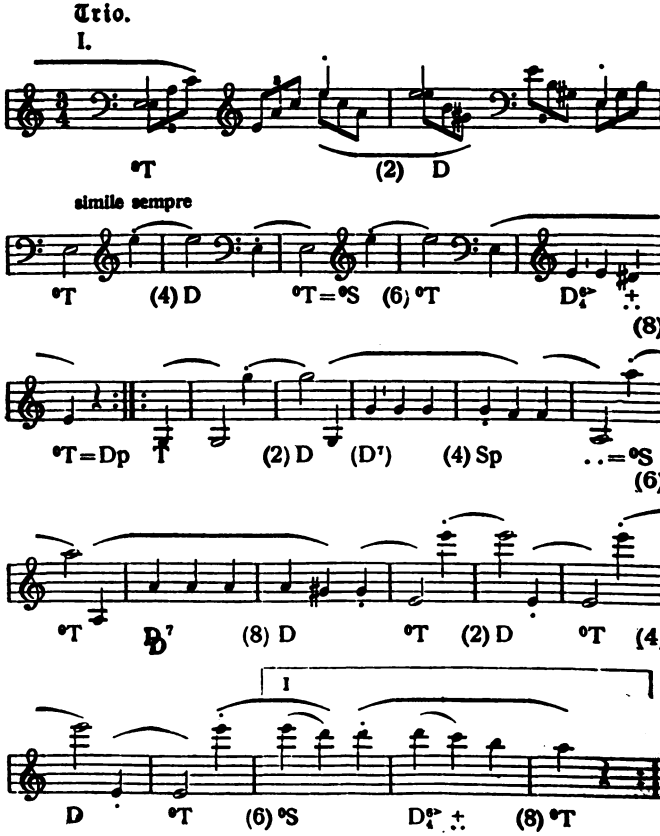


Digitized by Google



Digitized by Google

Das Trio umfaßt nur zwei achttaktige Sätze, die beide wiederholt werden, der zweite mit einem zweitaktigen Anhange (g ♮), der zur Wiederholung des Scherzos zurückleitet. Das ganze Trio bewegt sich in Arpeggien, die in Achteltriolen auf und ab wogen und deren tiefste und höchste Töne den melodischen Faden bilden. Daß diesen der Rhythmus ♩|♩ beherrscht, ist oben bereits bemerkt. Ich gebe die analytische Skizze mit Herausstellung der Melodietöne:



Trio.

I.

°T (2) D

simile sempre

°T (4) D °T = °S (6) °T D$_4^{6>}$ ± (8)

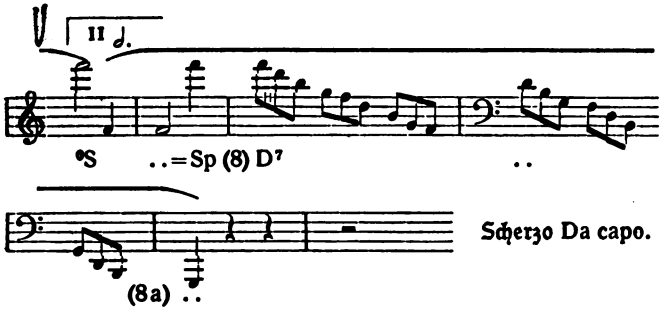
°T = Dp T (2) D (D^7) (4) Sp .. = °S (6)

°T D^7 D (8) D °T (2) D °T (4)

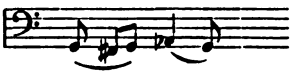
I

D °T (6) °S D$_4^{6>}$ ± (8) °T

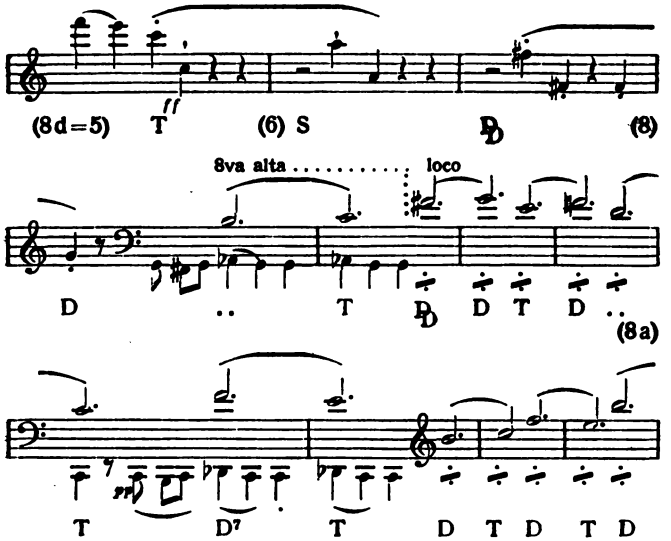
Digitized by Google



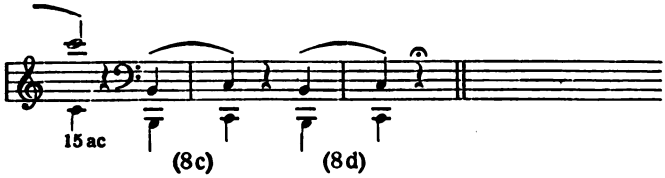
Eine Coda greift den das Scherzo abſchließenden Oktavſprung abwärts als Motiv auf und macht einen Halbſchluß auf der Dominante. Ein Orgelpunkt von 4 Takten über dem G verzierenden Motiv a)



und ein weiterer über verziertem C ſchließen den Satz ab.



Digitized by Google



Der Schlußsatz der C-dur-Sonate op. 2 II ist wieder ein ausgeführtes Rondo (312 Takte $^6/_8$ Allegro assai) mit Annäherung an die Sonatenform. Die 25 Perioden des Stückes ordnen sich nach dem thematischen Gehalt in folgender Weise (mit Kenntlichmachung der verhüllten Sonatenform): Periode I—V repräsentieren den Teil bis zur Reprise, wenn eine solche verlangt wäre, d. h. sie stellen das dreigliedrige 1. Thema (in der Form a—b—a) und das 2. Thema (in G-dur) auf, und bringen nach weit ausgeführten Anhängen und Epilogen den Rückgang zum Kopfthema, Periode VI—XIV bilden die sehr reiche Durchführung, die aber (es ist ja keine wirkliche Sonatenform) in Periode IX—XIII ein wirkliches Trio einschließt, das die Subdominant-Tonart breit entwickelt.

Im Sinne der Rondoform ist natürlich die Teilung eine andere. Das Rondothema ist das 8 Takte umfassende Kopfthema, dessen charakteristisches Hauptmotiv eine mit Sextakkorden begleitete aufsteigende Tonleiter ist. Dasselbe tritt sechsmal auf (Periode I, III, VI, XV, XVII, XXII); demnach müßten wir mindestens fünf Couplets unterscheiden, von denen das erste (Periode II) aber nur ein mixolydischer Zwischensatz zwischen dem zweimaligen Vortrage des Rondos ist. (Im Sinne der Sonatenform ist derselbe nur ein Teil des 1. Themas.) Dagegen entsprechen die IV.—V. Periode dem, was wir an anderen Rondosätzen beobachten können, und sind als erstes Couplet zu bezeichnen. Wie Periode I—III, werden wir auch Periode VI—VIII im höheren Sinne als das Rondothema repräsentierend auffassen (alle drei sind ja mit dem Hauptmotiv gearbeitet), so daß als 2. Couplet erst Periode IX—XIII hervortritt (das Trio-Thema und seine Verarbeitung). Die

Digitized by Google

Perioden XV—XVIII sind wieder, wie I—III, ein Vortrag des Rondos im erweiterten Sinne (zweimaliger Vortrag des Hauptsatzes und dazwischen der mixolydische Zwischensatz). Da aber das hier wie dort anschließende 2. Thema diesmal (Periode XIX—XXI) in der Haupttonart stehen soll, so ist der Schluß von Periode XVIII zum Halbschluß auf g^+ (statt wie in Periode III auf d^+) gewendet. Periode XIX—XXI bilden das 3. Couplet, das aber nur eine transponierte Wiederholung des ersten ist (= Periode IV—V), was eine Annäherung an die Sonatenform bedeutet. Der Rest (Periode XXII—XXV) ist wieder Vortrag des Rondothemas im weiteren Sinne, sofern das Hauptmotiv darin festgehalten und verarbeitet ist, aber durch freiere Führung der Charakter einer Coda entsteht (vgl. besonders die Triller auf c^3 und d^3 in Periode XXII und XXIV). Der Triller auf d^3 verziert eine Fermate auf dem 7. Takt, die zu 12 bzw. 13 Takten Dauer auswächst. Der letzte Schluß (Periode XXV) bringt als besondere Überraschung den Hauptgedanken in A-dur, A-moll und C-dur, mit dem harmonischen Sinne: (D)[Sp]—Tp—D^7—T oder auch Tpv —Tp—D—T, eine zwar seltene aber wohlverständliche Kadenz, in welcher die Harmonien (D)]Sp] bzw. Tpv und Tp (bzw. S) die Subdominante zu vertreten haben.

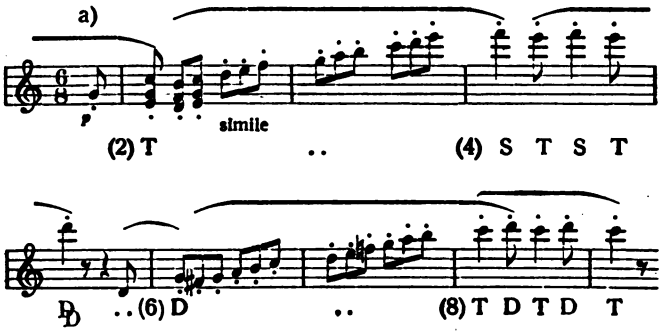
Im ganzen läßt sich der C-dur-Sonate op. 2 III ein gewisser virtuoser Glanz nicht absprechen; zumal der erste und letzte Satz, aber auch das Scherzo machen an die Technik keine kleinen Anforderungen und stempeln die ganze Sonate zu einer Art Vorläufer von op. 53. Die Verantwortung für Lenzs Zurücksetzung der C-dur-Sonate, op. 2 III, gegenüber der F-moll op. 2 I und der A-dur op. 2 II, muß ich den Manen des so warmer Begeisterung fähigen, aber oft auch recht flachen Schwätzers überlassen. Die hier folgende Skizze der Analyse bedarf keines weiteren Kommentars. Durch Einzeichnung der Nummern der Perioden in derselben ist es leicht gemacht, das oben Gesagte schnell zu verstehen und zu kontrollieren:

Digitized by Google

Allegro assai.

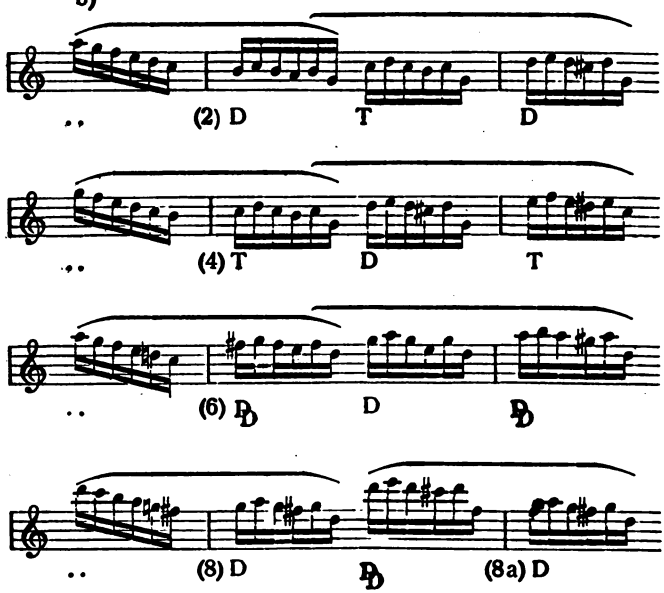
I.

a)

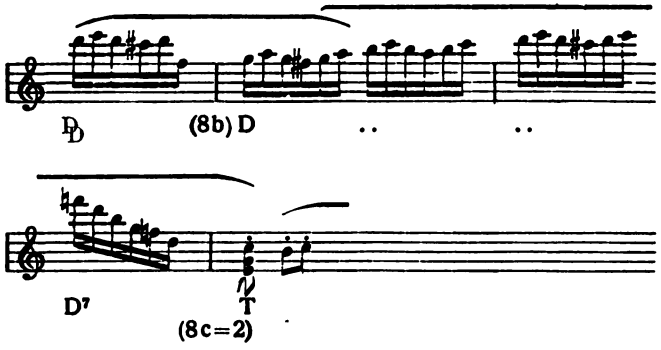


II.

b)

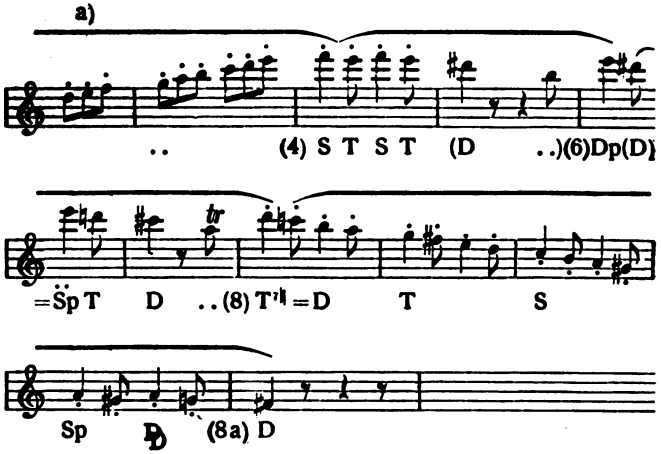


Digitized by Google



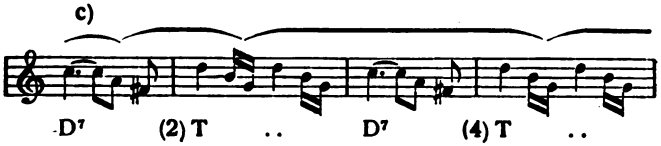
III. = I.

a)

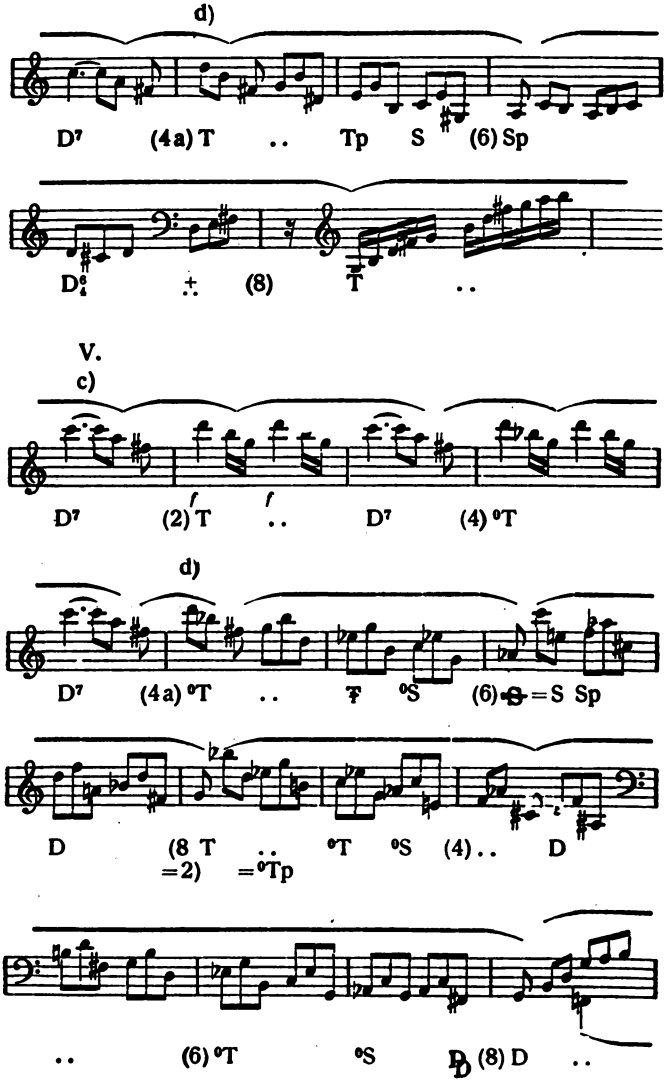


IV.

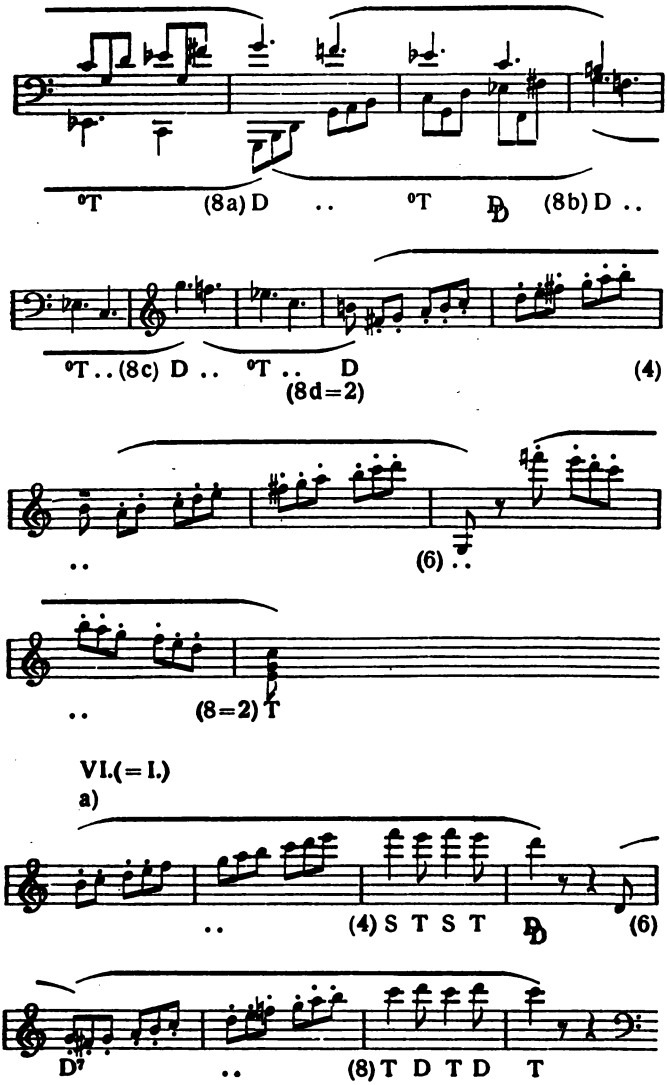
c)



Digitized by Google

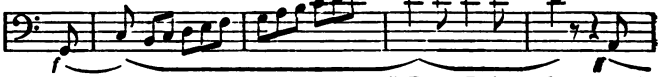


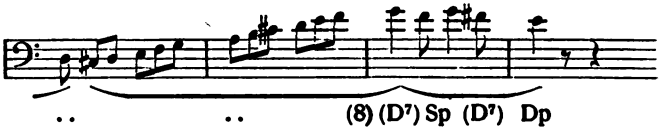
Digitized by Google



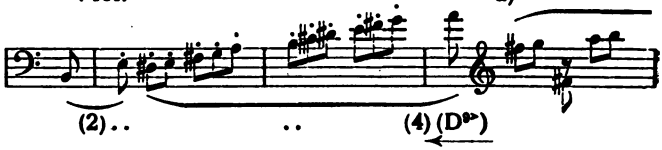
Digitized by Google

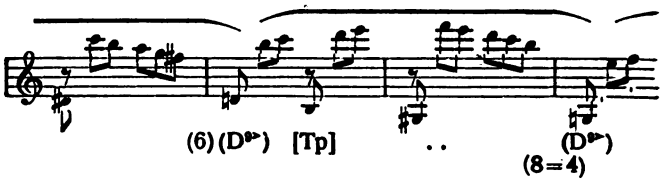
VII.

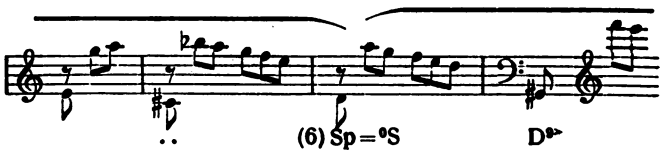


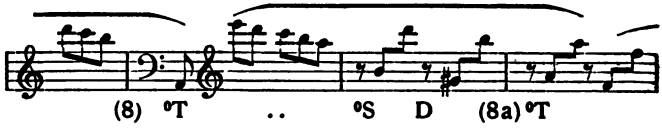


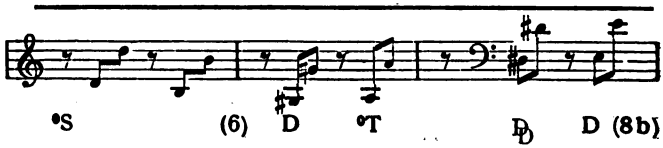
VIII. a)



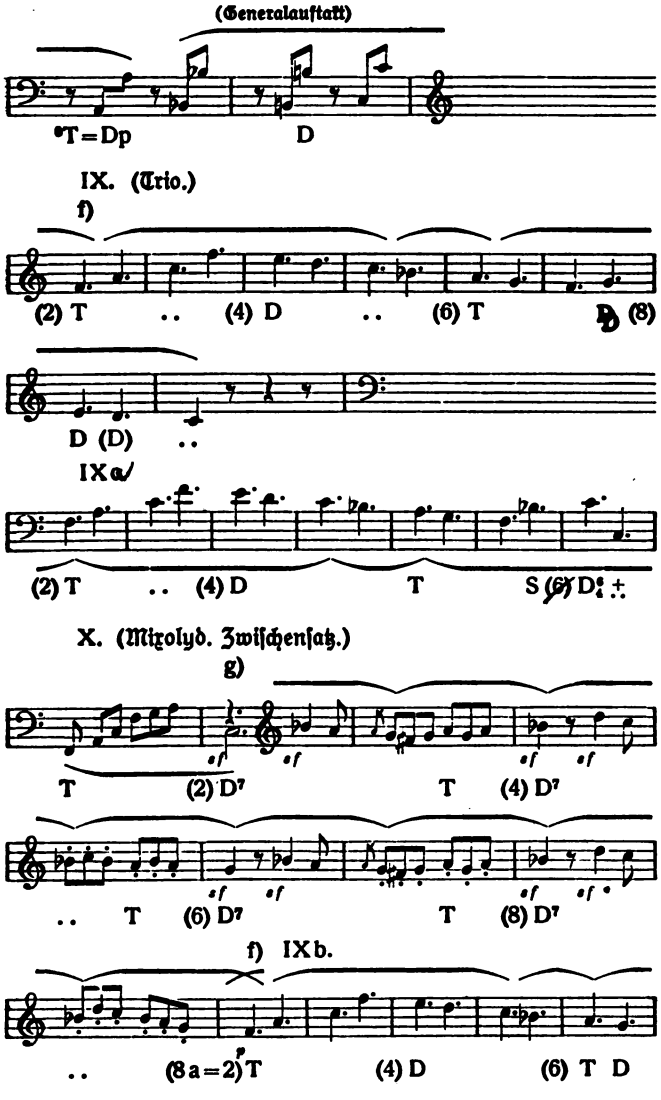






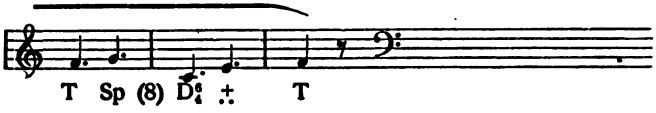


Digitized by Google

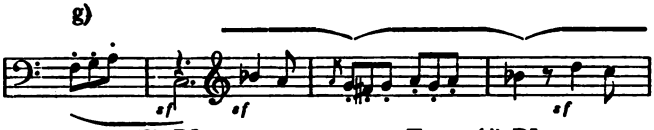


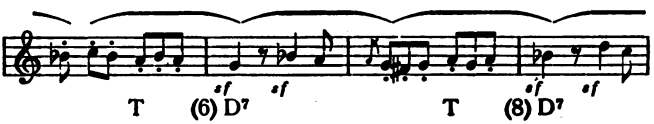
Digitized by Google

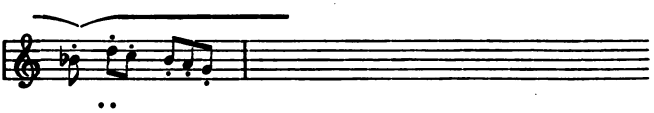
(IV.)



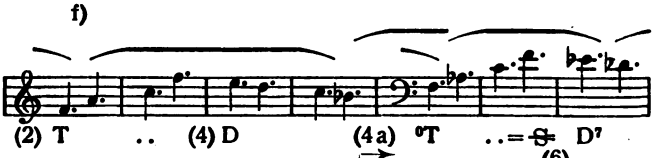
XI.(=Xa.)
g)

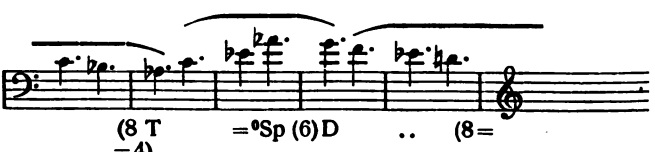






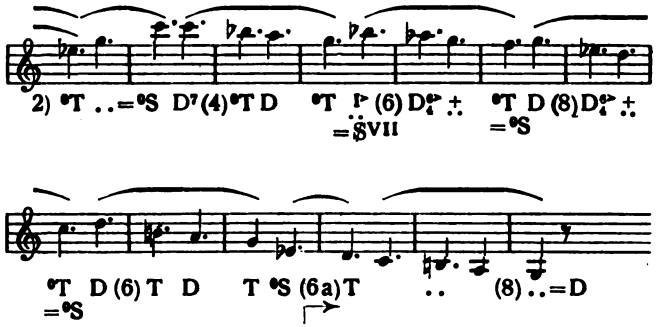
XII.
f)



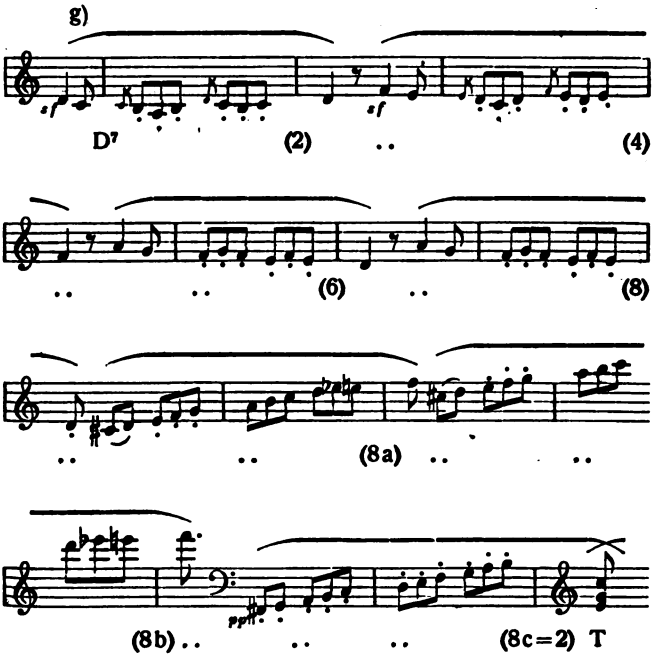


Digitized by Google

XIII.



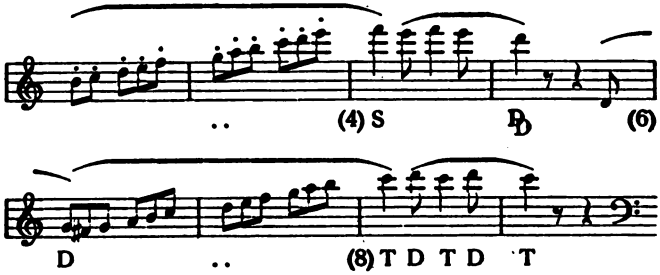
XIV. (Mixolydisch.)



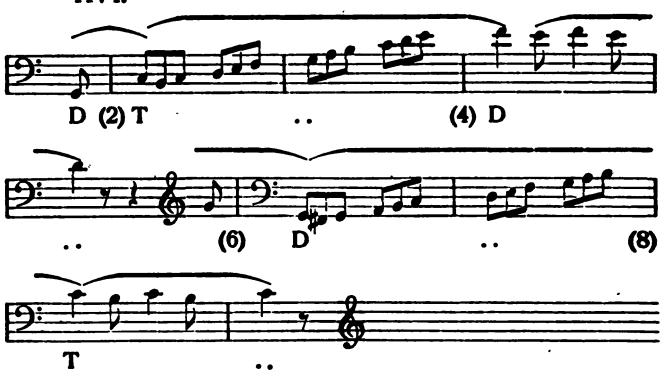
Digitized by Google

XV.(= I.)

a)

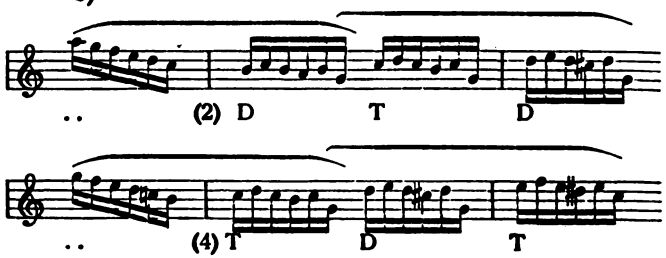


XVI.

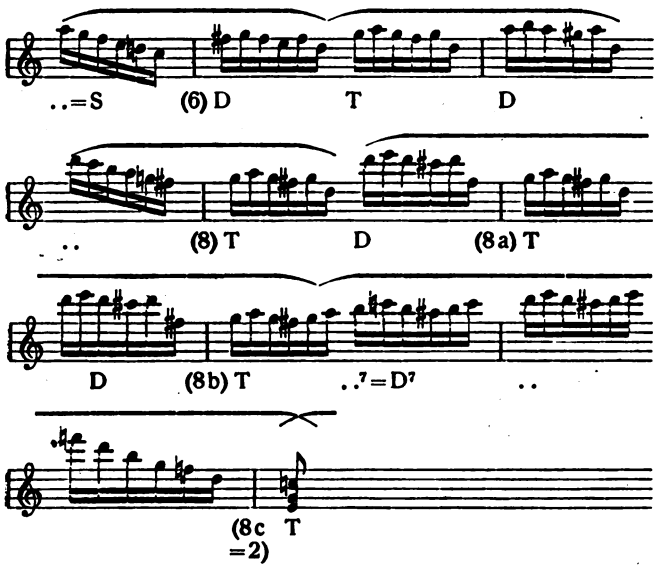


XVII.(= II.)

b)

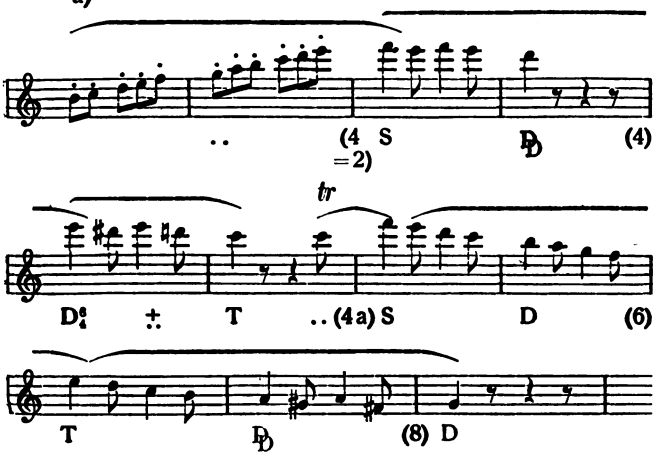


Digitized by Google



XVIII.(= I.)

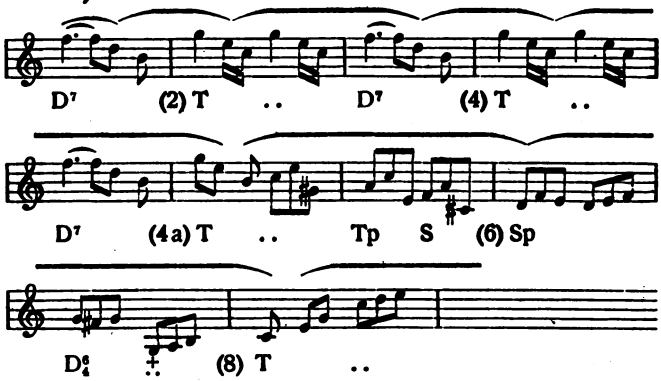
a)



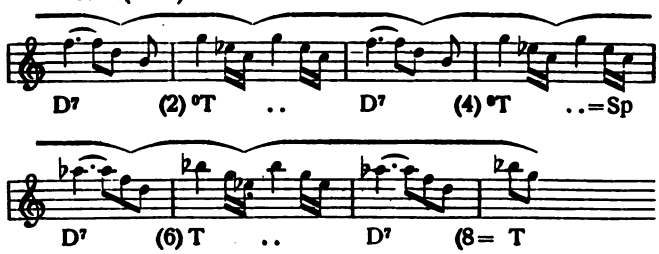
Digitized by Google

XIX.(= IV.)

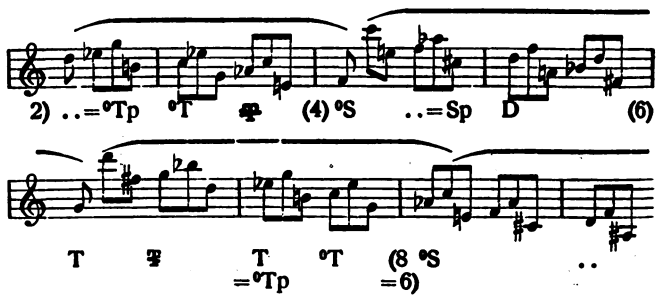
c)



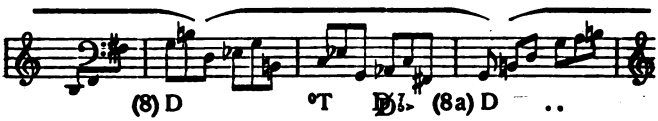
XX.(= V.)

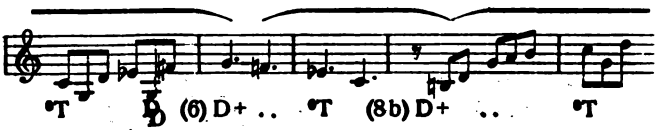


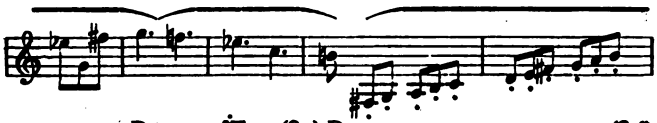
XXI.

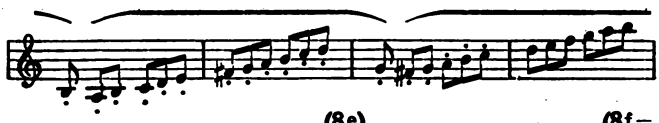


Digitized by Google



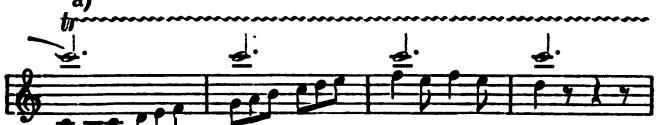




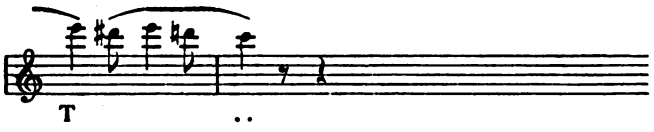


XXII.

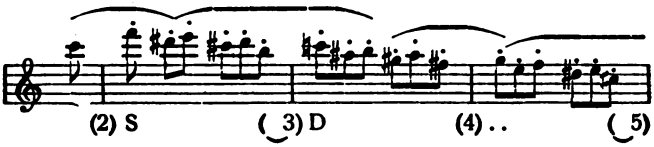
a)

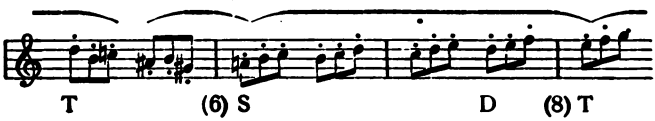


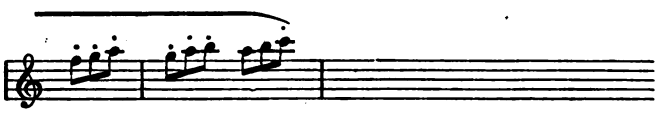
Digitized by Google



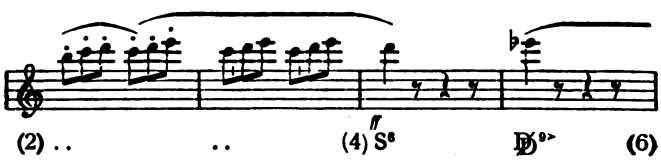
XXIII.

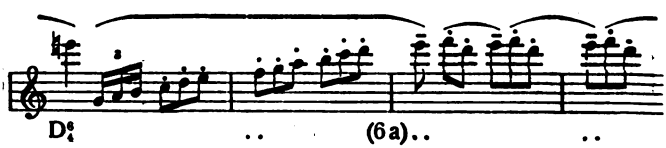




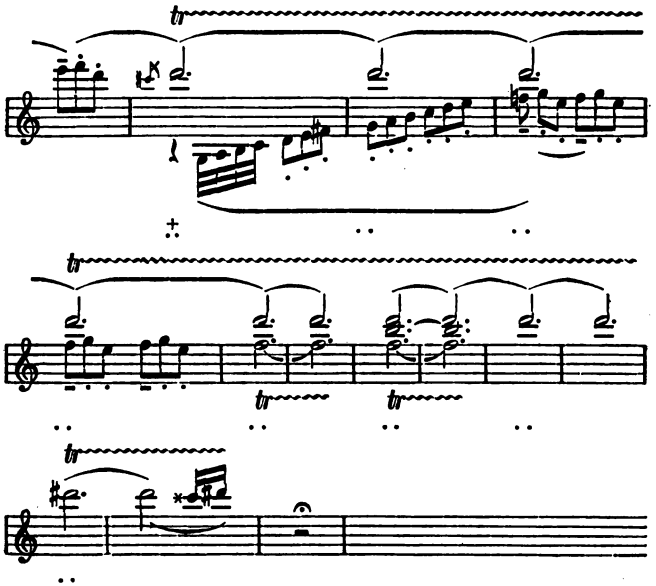


XXIV.



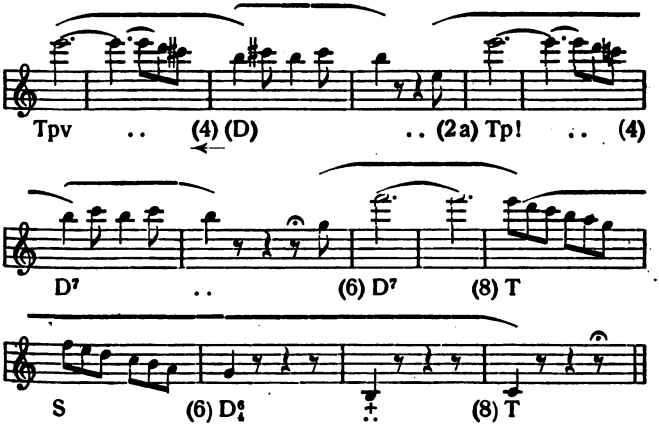


Digitized by Google



XXV.

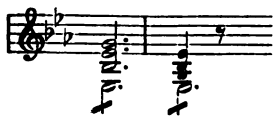
a)



Digitized by Google

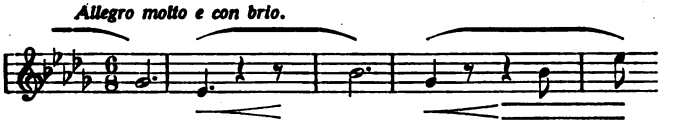
Sonate 10, Es-Dur, op. 7,

der Gräfin Babette Keglevics gewidmet, erschienen Anfang Oktober 1797 bei Artaria in Wien. Komtesse Babette Keglevics, im Februar 1801 vermählt mit dem Fürsten Odescalchi, war zu jener Zeit Schülerin Beethovens im Klavierspiel. Nach Aussage eines Neffen derselben (vgl. Nottebohm, II. Beethoveniana, S. 512), ging Beethoven, da er vis-à-vis wohnte, im Schlafrock, Pantoffeln und Zipfelmütze zu ihr und gab ihr Lektionen. So seltsam uns das erscheinen mag, werden wir die Aussage kaum anzweifeln können. Da auch das C-dur-Klavierkonzert, op. 15, derselben Schülerin gewidmet ist, so gehört die Komtesse vielleicht zu denjenigen Damen, welche in Beethoven stärkeres Interesse weckten und seine Kompositionen beeinflußten, wenn auch nur in dem Sinne, daß Rücksichtnahme auf das Können und den Geschmack der Bewidmeten die Werke zu einer Art Spiegel von deren Charakter machte. Daß Beethoven nicht erst die fertige Komposition der Komtesse bestimmte, sondern schon während der Komposition die Widmung ins Auge faßte, scheint eine Notiz auf einem Bogen mit Skizzen zum dritten Satze im British Museum zu beweisen (Nottebohm, II. Beethoveniana, S. 511). Die Sonate wurde nach Aussage Karl Czernys gleich nach ihrem Erscheinen in Wien „die verliebte" genannt. Die Es-dur-Sonate op. 7, ist eine von denen, welche unter falscher Leseweise der Motive am stärksten zu leiden haben. Wenn W. Nagel a. a. O. S. 68 über den ersten Satz sagt: „Mit Enthusiasmus wird kaum jemand von dem Satze sprechen, es fehlt ihm der höchste Schwung des Ausdrucks" usw., so ist das nicht eben verwunderlich, da Nagel S. 65 selbst das in dem Satze die Hauptrolle spielende Kopfmotiv so abgrenzt:



Digitized by Google

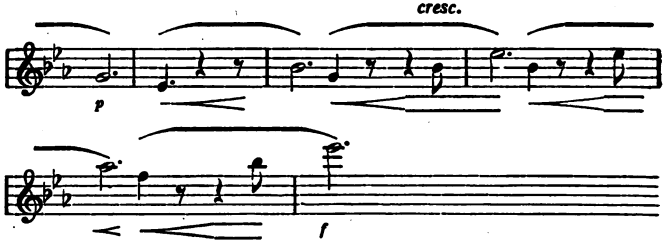
Sein Urteil stimmt mit dem von W. von Lenz überein (Beethoven, Bd. III, S. 77): „Das Allegro molto e con brio ist ziemlich unbedeutend. Die Bearbeitung des nicht vielsagenden Motivs (noch seltener bei Beethoven) ist von Meisterhand“ usw. Kläglich scheitert auch A. B. Marx (Kompositionslehre III, S. 293) bei dem Versuche, den Satz zu enträtseln. Die von Lenz als „fein“ gewertete Bemerkung, daß „der eigentliche Hauptsatz erst mit dem 4. Takte eintrete, die vorhergehenden vier diesem Satze nicht angehörend, harmonisch und melodisch zu wenig entwickelt seien“ („sie haben“, sagt Marx, „nur einen Akkord, also nicht die kleinste Bewegung oder Gegenstellung von einem Akkord zum andern“), als daß sie als Satz gelten könnten“, der Marx weiter hinzufügt, daß „diese 4 Takte die unterste Form der Einleitung repräsentieren, einen vorspielartigen Eintritt“, ist nichts anderes als das unumwundene Eingeständnis, daß Marx das Kopfthema nicht verstanden hat. Die Pausen zwischen den ersten Melodiebrocken sind natürlich das Haupthindernis für Marxs, Lenzs und Nagels Verstehen des Kopfthemas. Der von Nagel vermißte „höchste Schwung des Ausdrucks“ ist nun aber in Wirklichkeit gerade dieser Sonate im vollsten Maße eigen, wenn man den Pegasus seiner Phantasie nicht vor jeder Pause scheuen läßt. Das Kopfthema schwingt sich mit ein paar kühnen Ansätzen von g^1 bis es^3 empor. Nicht die matt absteigenden Terzschritte g^1—es^1, b^1—g^1 bilden den Anfang, sondern die von dem Anfangstone g^1 höher hinauftreibenden Ansprünge über die Pausen:



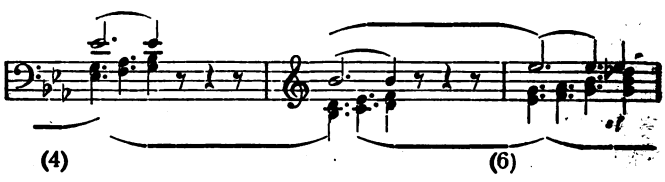
Da eine lebhafte Temponahme verlangt ist, so sind als die eigentlichen Zählzeiten nicht die punktierten Viertel (♩.), sondern die punktierten Halben (𝅗𝅥.) zu betrachten, und es ist daher dem leichteren Verständnis des Aufbaues dienlich, wenn ich die analytische Skizze im Zwölfachteltakt (𝅗𝅥.|𝅗𝅥.)

Digitized by Google

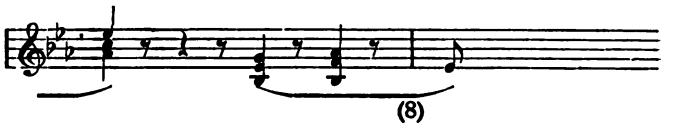
notiere. Lenz bemerkt sehr richtig, daß dieser Sechsachteltakt nichts zu tun hat mit dem bei Mozart so häufigen Siciliano $^6/_8$, kommt aber, trotzdem er viele Worte darüber macht (S. 76 bis 77), nicht dazu, klipp und klar herauszusagen, daß man eben ein Allabreve vor sich hat. Das hätte ihm aber doch die einfache Beobachtung sagen müssen, daß bis auf ein paar Tonleiterpassagen und Akkordtremolos in dem Satze gar keine kürzeren Noten als Achtel vorkommen. Der Marxsche Vandalismus der Abtrennung der ersten 4 Takte vom Thema läßt dasselbe gleich in halber Höhe (auf es^2) bei den Achteltriolen der rechten Hand beginnen, welche wie jubelnder Lerchengesang bereits die Freude über den ersten Aufschwung ausdrücken und durch zweimaligen erneuten Einsatz einer neuen Oberstimme diesen Jubel immer mehr steigern. Das ist so zu verstehen, als wenn auch während der Achteltriolen die Motive der Anfangstakte ihr Wesen weitertrieben, etwa so:



Einigermaßen markiert etwas dergleichen die Baßführung von dem Moment ab, wo, wie Nagel sich ausdrückt (S. 65), „die rhythmische Bewegung des Basses in die Oberstimme überspringt und melodische Gestaltung gewinnt"; denn nicht die drei in Sekundfolge aufsteigenden Terzen bilden die Motive, sondern es geht auch da über die Pausen hinweg:

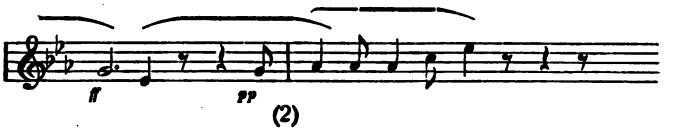


Digitized by Google



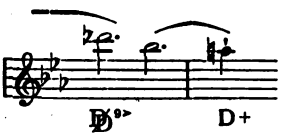
(8)

So oft das Anfangsmotiv im Verlaufe des Satzes wieder auftaucht, erneuern sich auch die Gefahren des Mißverstehens. So gleich in der mit Takt 25 der Notierungsweise Beethovens beginnenden II. Periode:

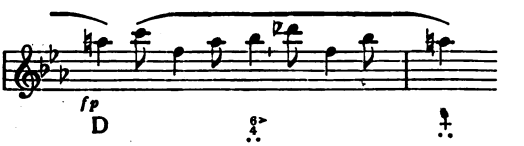


(2)

Hier begünstigt die dynamische Bezeichnung *ff-pp* die trennende Wirkung der Pausen. Die Folge davon ist dann aber wenige Takte weiter das Verkennen des Halbschlusses auf dem F-dur-Akkord:

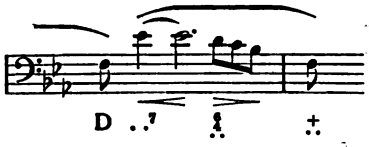


(f+ ist Dominante der Dominanttonart), der durch die folgenden 25 Takte bis zum Eintritt des zweiten Themas immer neue Bestätigungen erfährt. Schon das

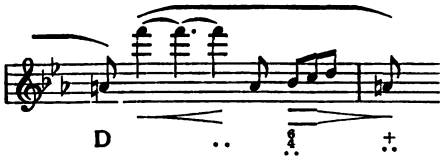


wird leider nur gar zu leicht als mit dem a^2 beginnend gehört, das doch zweifellos die Schlußnote des vorausgehenden Motivs des^2—b^2—a^2 ist und eben den wichtigen Halbschluß zuerst bringt. Weiter liest man dann ebenso die folgenden Motive:

Digitized by Google

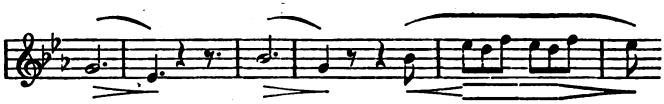


und



falsch, die immer wieder den Halbschluß bestätigen. Angesichts der Menge plumper Lesefehler, welche die kühnen Gesten der Themen in widerlicher Weise verzerren, begreift man wohl die schiefen Urteile über die Sonate und die Notwendigkeit, sich mit der Möglichkeit von Andersdeutungen, wie ich sie hier biete, zu befassen, d. h. die erforderlichen Lehren aus der Phrasierungstheorie zu ziehen. Ganz ähnliche Schwierigkeiten durch mißleitende Pausen werden wir im ersten Satze von op. 78 (Fis-dur) im zweiten Thema wiederfinden, auch mit fast noch mehr verwirrender gegensätzlicher Dynamik.

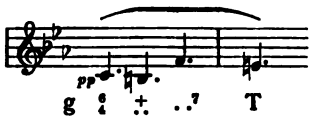
Mache man sich nur hier beim Anfange von op. 7 wirklich klar, daß die Leseweise mit Endpausen anbetonte Motive mit dem ästhetischen Werte immer erneuten Absterbens ergibt:



mit Innenpausen dagegen einen Aufschwung im großen von kühnster Erfindung (s. oben)!

Von harmonischen Geschehnissen des Satzes fällt das in den Bereich des 2. Themas mit seinem Tonartkreise (B-dur) eingekapselte C-dur-Motiv auf:

Digitized by Google



Dasselbe erinnert an die Des-dur-Episode g im Andante favori und das As-dur im C-dur-Rondo, op. 51, aber auch an das G-dur in Fis-moll, Takt 22 ff. des Adagio von op. 106, alles Fälle, wo wie eine Fata Morgana eine ganz fremde Tonart zauberhaft wirkend (*pp*) eintritt, um dann durch Deutung im Sinne der Haupttonart wie eine Seifenblase zu zerplatzen (im Andante favori und in op. 106 T = ~~D~~, hier T = D).

Die 10 Perioden des ersten Satzes verlaufen wie folgt:

I. (Kopfthema): 2., 3—4, 5—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c (= 1) [= 13 Takte].

II. (Übergang): 1—4 (= 6), 7—8 (Halbschluß auf f^+), 8a, 8b, 8c, 8d, 8e (= 6), 7—8, 8f, 4a—8g [= 18 Takte].

III.—IV. (2. Thema): III: 1—8, 7a—8a (= 3), IV: 3—4, 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 5d—8d, 8e, 8f, 8g, 8h [= 35 Takte].

V.: 2., 3—4, 3a—4a, 5—8, 8a, 8b (= 4), 5—8c, 7—8d (= 2) [= 17 Takte].

VI.: 2., 3—4, 4a, 6., 7—8, 8a, 8b (= 6), 7—8c (= 2) [= 12 Takte].

VII. (vgl. I): 2., 3—8, 7a—8a (= 4), 5—6, 5a—6a (= 7), 8, 8a, 8b, 8c, 8d, 8e (= 6), 7—8 [= 23 Takte].

VIII.—IX. (= II—III, 2. Thema): 1—8, 7a—8a (= 3), 3—4, 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 5d—8d, 8e, 8f, 2—4, 6—8 [= 41 Takte].

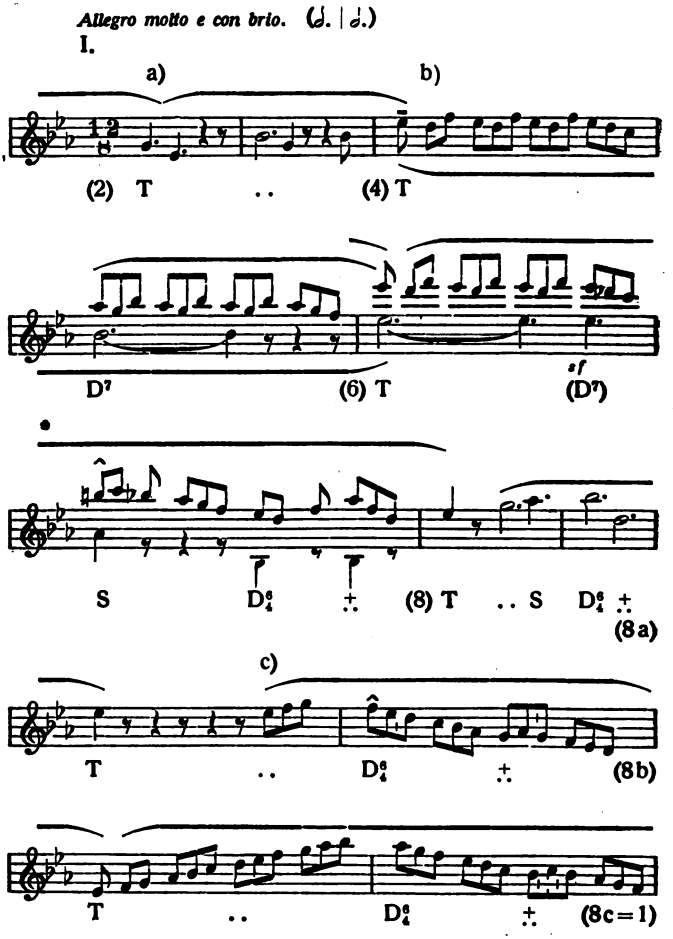
X.: 1—8 (= 4), 4a, 4b, 5a—8a, 5b—8b, 8c [= 19 Takte].

Der erste Teil (bis zur Reprise) umfaßt die Perioden I—IV, die Durchführung die Perioden V—VI, der Schlußteil die Perioden VII—X. Die Durchführung ist in der Hauptsache mit dem Kopfmotiv I und mit dem Motiv der letzten Epiloge gearbeitet. Es ist daher klar, wie verhängnisvoll das

Digitized by Google

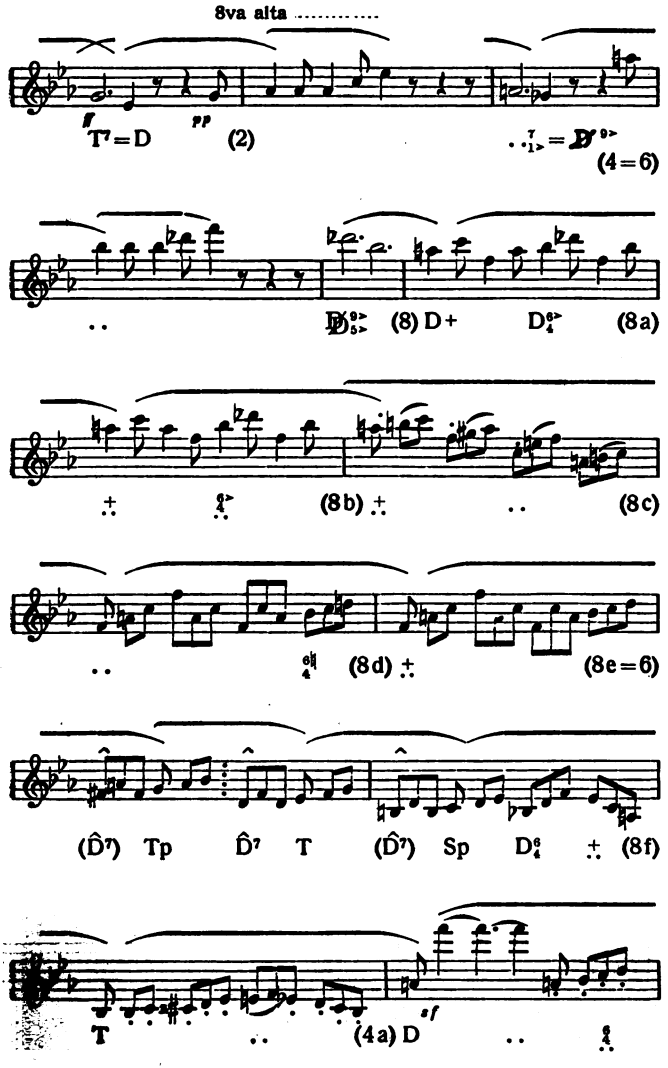
Verkennen der wahren Natur des Anfangsmotivs sein muß. Liest man es falsch, so erlahmt aller Schwung im ganzen Satze.

Hier ist die Analyse des ganzen Satzes:

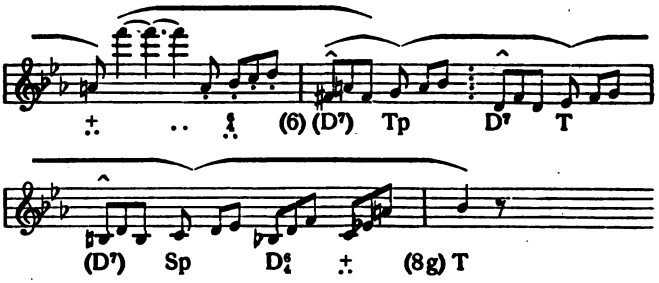


Digitized by Google

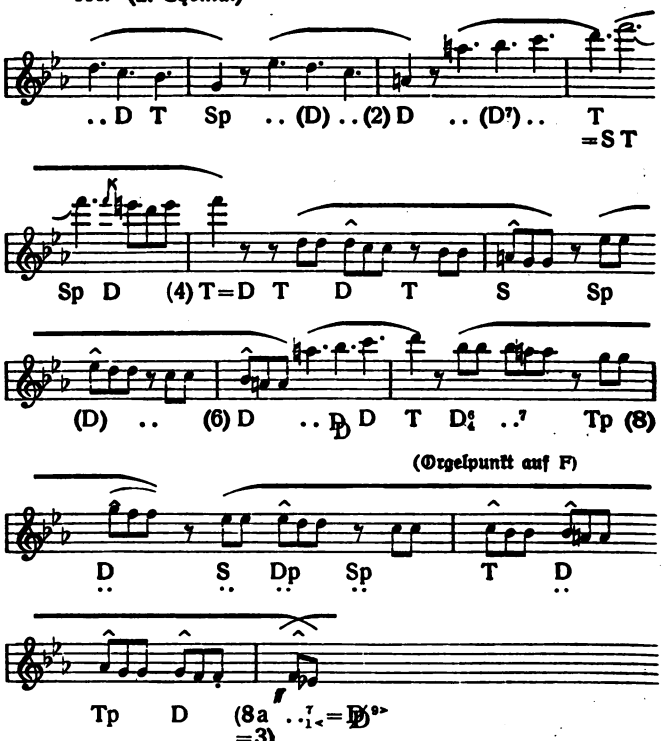
II.



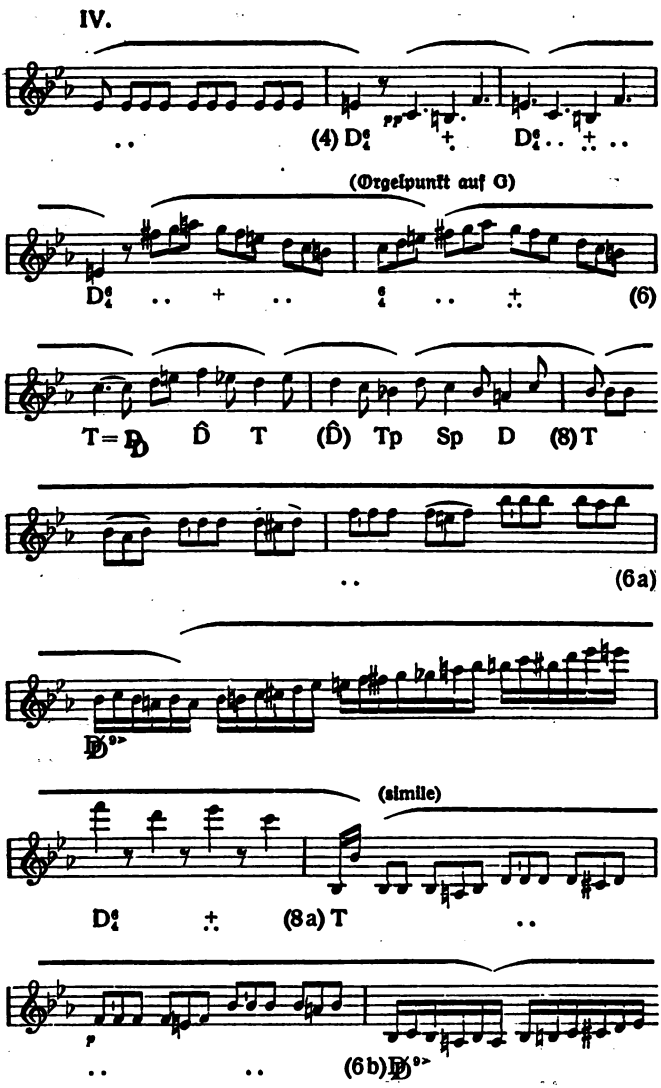
Digitized by Google



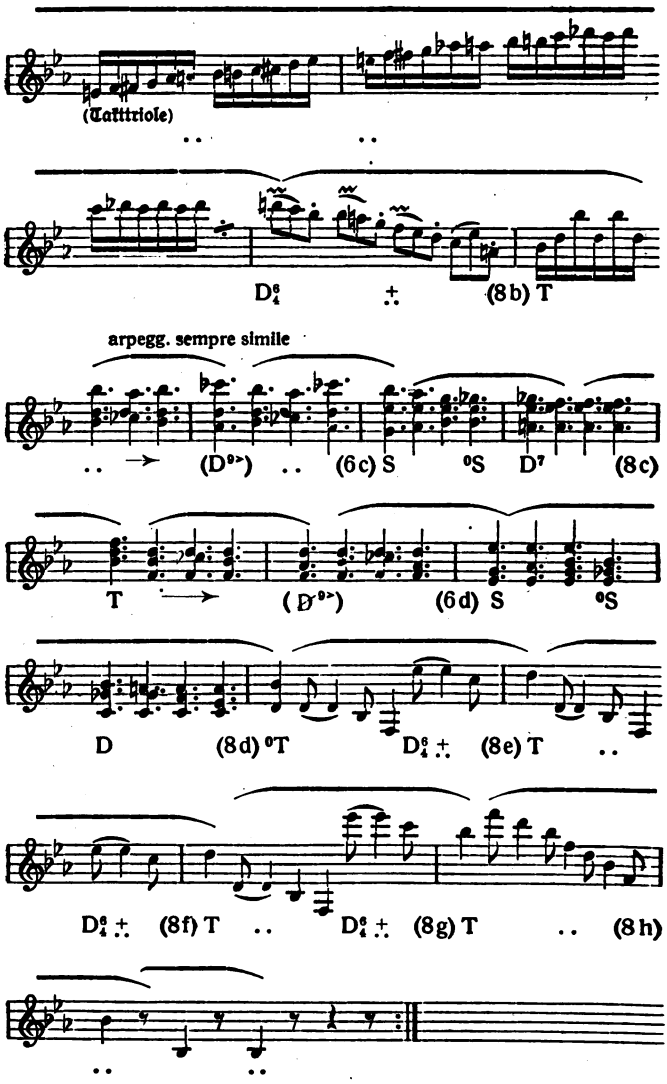
III. (2. Thema.)



Digitized by Google

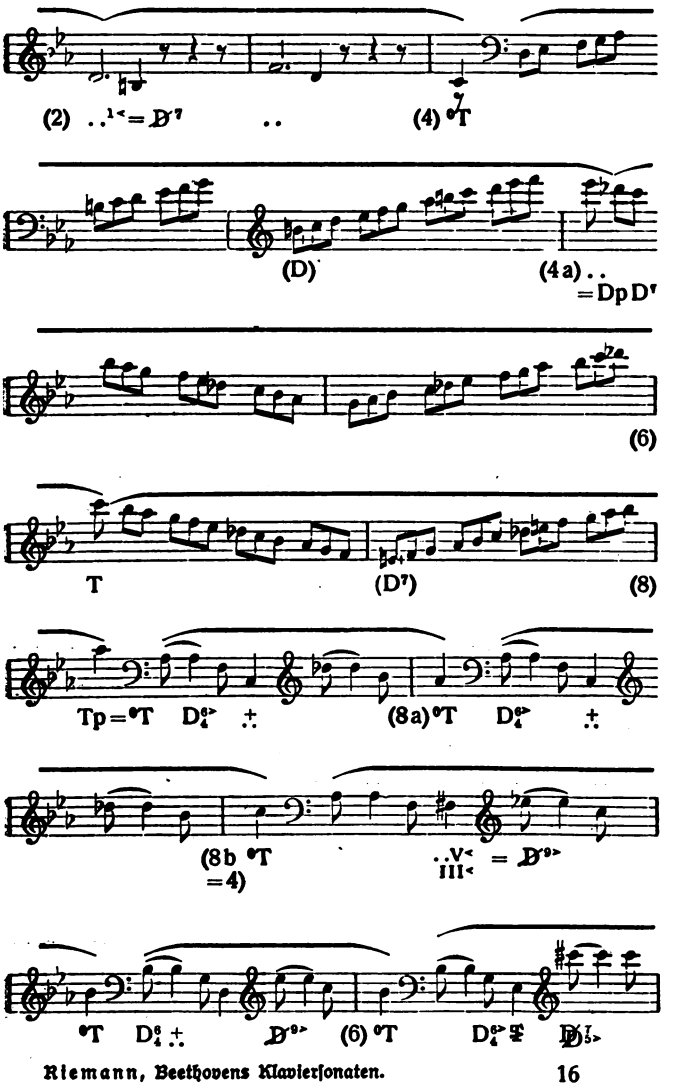


Digitized by Google

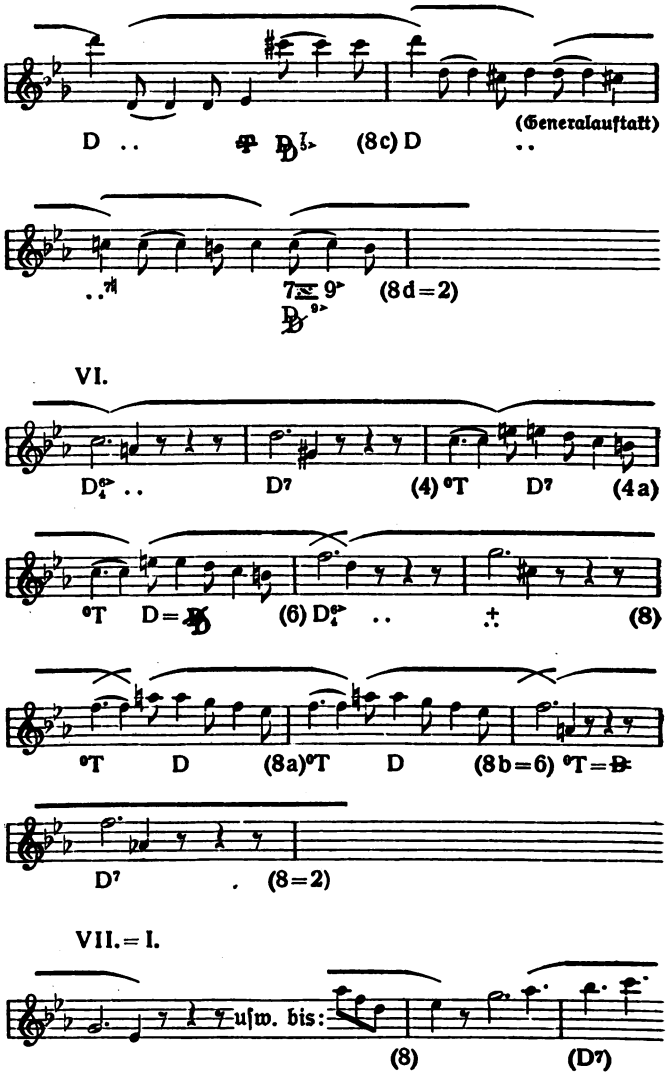


Digitized by Google

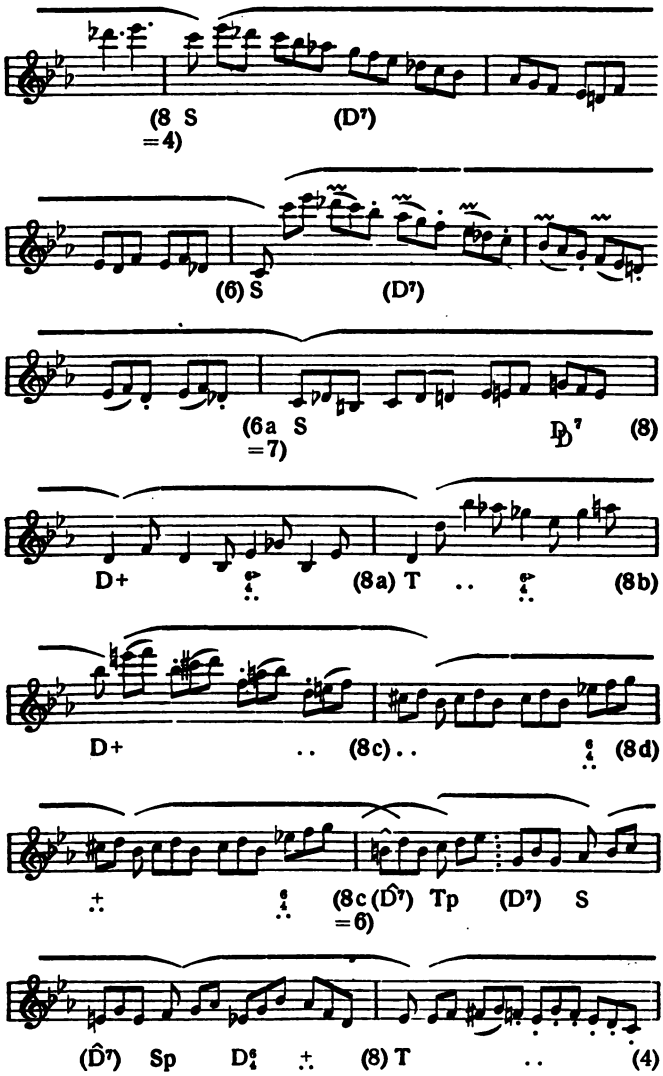
V.



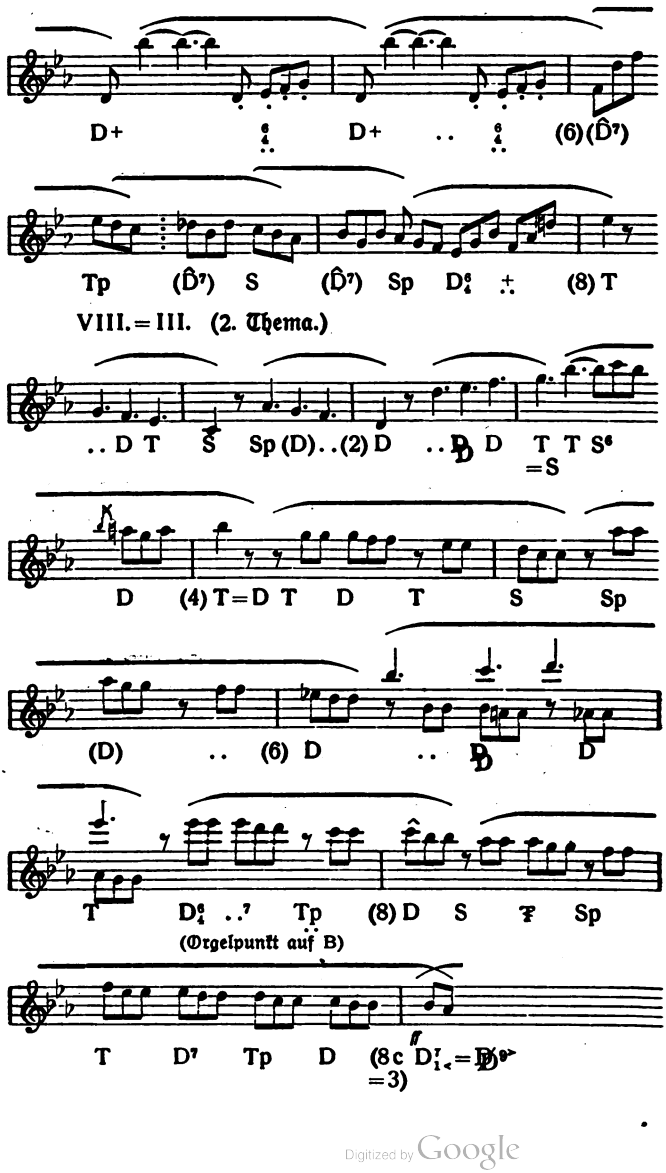
Digitized by Google



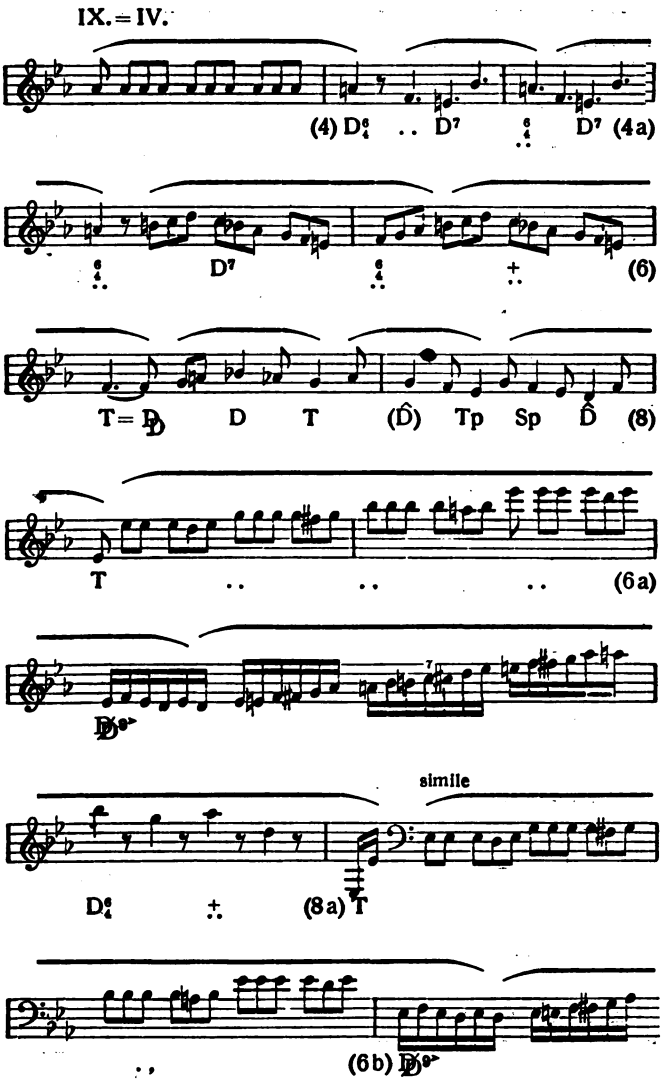
Digitized by Google



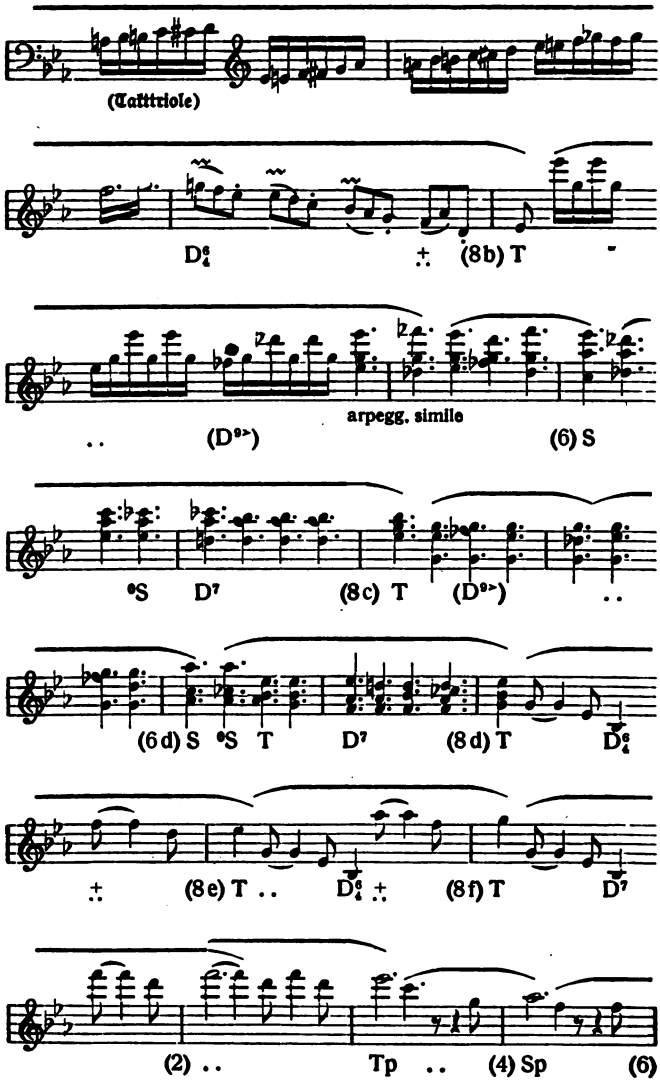
Digitized by Google



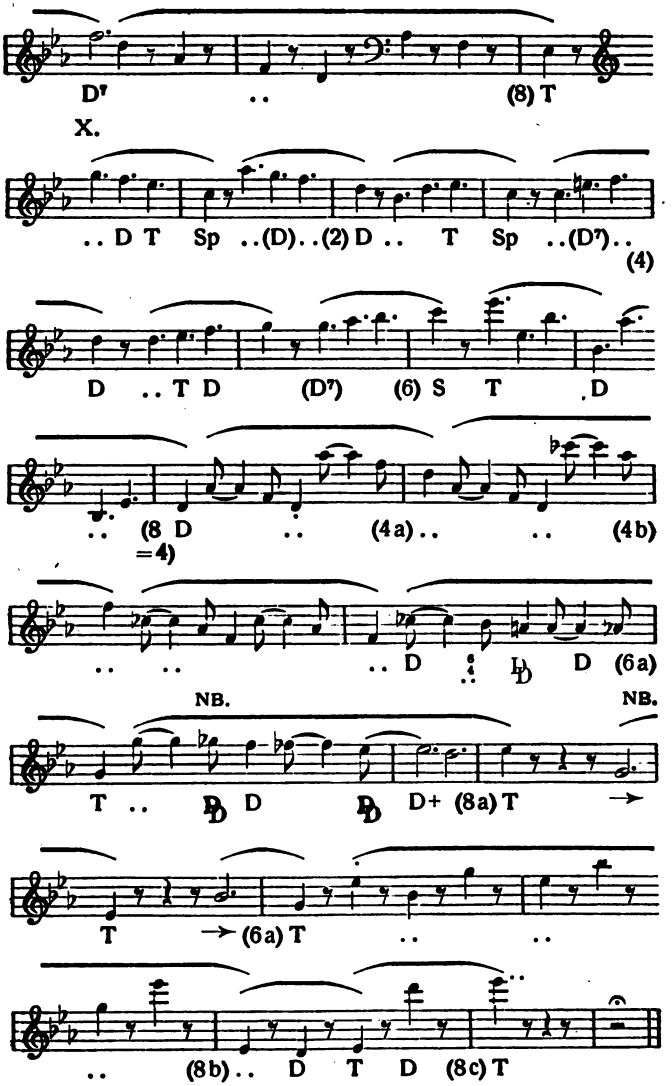
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Noch sei auf den Unterschied in der Baßführung hingewiesen, den Beethoven dem Anfangsmotiv kurz vor dem Schluß gibt; das tiefe Es trifft nämlich da statt zu dem g vielmehr zu dem es des Motivs:

und gibt damit dem Motiv einen ganz anderen Sinn.

Der zweite Satz der Es-dur-Sonate op. 7, ein weihevolles Largo con gran espressione C-dur $^{3}/_{4}$ fällt zunächst auf durch die seltenere Tonartwahl, die als Variante der Parallele definiert werden muß. Ähnlich ist die Wahl der Tonart E-dur für das zweite Thema der Waldstein-Sonate op. 53 C-dur und für den zweiten Satz der C-dur-Sonate op. 2 III, als Dur-Variante der Dominant-Parallele verständlich und in der Sonate pathétique op. 13 die Wahl des Es-moll für das zweite Thema eines Satzes in C-moll als Variante der Parallele. Daß Beethoven solchen komplizierteren Verwandtschaften mit einer gewissen Liebhaberei nachging, beweisen auch noch andere Beispiele, wie die Bagatelle op. 33 II mit ihrem Wechsel zwischen F-dur und D-dur (Variante der Parallele, vgl. auch meine Bemerkungen, S. 17 f. über das Auftreten des Hauptthemas in der Ober- oder Unter-Kleinterztonart in op. 2 II und op. 10 II. Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß das Auftreten des Kopfthemas in B-dur etwa in der Mitte des zweiten Satzes der Sonate Beethoven darum inmitten des C-dur in die Phantasie trat, weil dieses C-dur eigentlich für C-moll (Paralleltonart von Es-dur) steht und weil B-dur die Dominanttonart der Haupttonart des ganzen Werkes ist.

Die Form des Satzes ist eine der Sonatenform angenäherte Rondoform. Die drei Hauptteile sind:

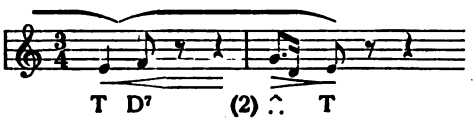
Digitized by Google

I. Die Perioden I—III in der Haupttonart C-dur, I und III der Kopfsatz, dazwischen ein Zwischensatz von dominantischem Charakter (mixolydisch); 3 ist gegen 1 erweitert um einen zweiten Nachsatz, der mit 8 = 4 auf a^+ ((D) [Sp]) ansetzt.

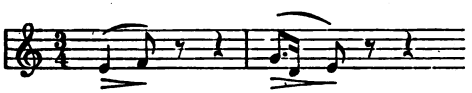
II. Die Perioden IV—VI in As-dur, Des-dur und B-dur, IV und V neue Motive bringend, VI das Kopfthema in B-dur mit Rückgang zur Haupttonart.

III. Die Perioden VII—X wieder in der Haupttonart C-dur, eine Reproduktion von Periode I—IV. Also mit Hineinziehung des zuerst in As-dur und Des-dur aufgetretenen Gedankens, der in die Haupttonart transponiert ist und dieselbe in den hier als Coda hinzukommenden Anhängen wahrt.

Die Hauptgefahr, das Kopfthema mißzuverstehen, habe ich bereits oben angedeutet. Auch hier gilt es wieder den störrischen Phantasus über die Hindernisse der Innenpausen hinüberzubringen. Andernfalls zerbröckelt das Kopfthema in zusammenhangslose Fetzen. Gerade so wie im Adagio von op. 2 III kommt alles darauf an, die volltaktige Leseweise zu vermeiden und die beiden ersten Takte zu einer einheitlichen Phrase zu verbinden, hier also durch Hinüberbeziehung der zweiten Note f^1 als Auftakt zum zweiten Taktmotiv:

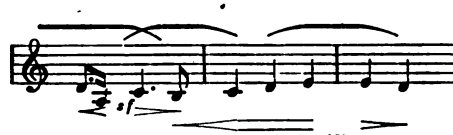


statt:



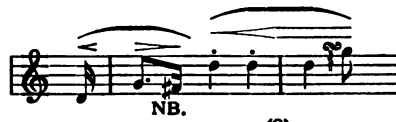
Doppelphrasierung erfordert die Endung von Takt 4 (c h), die durch das *sf* Beethovens zugleich die Bedeutung des Anfangs des Nachsatzes gewinnt:

Digitized by Google



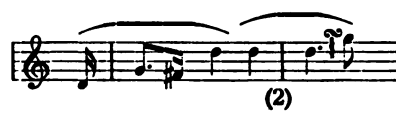
(4) (6)

Der Durchschnittshörer bzw. -leser scheut wohl auch vor der auf ein Sechszehntel ausgehenden weiblichen Endung in Takt 1 der II. Periode:



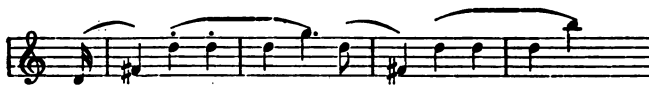
(2)

Aber mit g endigt dieses Motiv sicher nicht, und die uniforme Lesung mit zwei Vierteln Endung wäre vollends der Übel ärgstes:

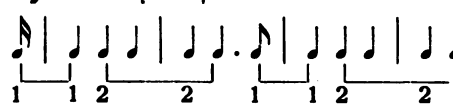


(2)

Der dekolorierte Kern dieses Themas ist doch zweifellos:



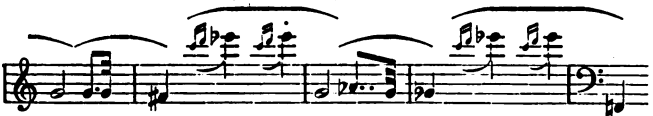
wobei wieder das Balancement zwischen den Auftakten und Endungen zu beobachten ist:



In der IX. Periode erscheint das Kopfthema wieder mit leichten Einschiebseln, welche die Viertelpausen der ersten Form auffüllen:

Digitized by Google

Natürlich können dieselben den Sinn der Hauptmelodie nicht in Frage stellen. Man stelle sich etwa vor, daß die Hauptmelodie von den ersten Violinen gespielt würde und diese kleinen Einschiebsel von der Flöte dazwischen geworfen. Problematisch ist der Bau der Perioden V und X, deren motivisches Material der IV. Periode entnommen ist. Periode IV ist ganz schlicht achttaktig, Periode V hat einen fünftaktigen Vordersatz. Die Erweiterung liegt in der 2. Zweitaktgruppe, die das Motiv einmal mehr bringt als Periode III, so daß zwischen dem 2. und 4. Takt drei Takte liegen, aber nicht als eine schlichte Takttriole, sondern mit Zurückdeutung des ersten 4. Taktes zum dritten (3—4 (= 3a)—4a). Der zweite 4. Takt wird dann aber vorwärts umgedeutet zum 5., und der Nachsatz ist erweitert durch Wiederholung von 5—6:

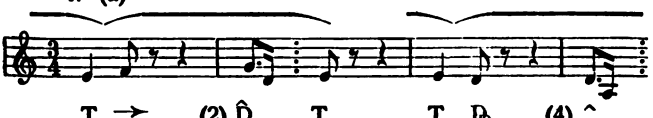


Durch enharmonische Verwechselung von fis, a, c, es (E°ˣ in C-moll) mit a, c, es, ges (D°ˣ in B-dur) gewinnt Beethoven die offene Tür für die Einführung des Hauptthemas in B-dur (mit 8 = 1). Doch bringt er nur ein paar Noten getreu und wendet bereits in der zweiten Zweitaktgruppe zur Rückkehr nach C-dur. Der 4. Takt erreicht den verminderten Septimenakkord h d f as (D°ˣ), der den ganzen Nachsatz (5.—8. Takt) füllt und nur ganz flüchtig über fis a c es (E°ˣ) in die reine Dominante g^7 sich auflöst, die die Wiederkehr der Haupttonart und des Hauptthemas bringt. Alles übrige ist leicht verständlich.

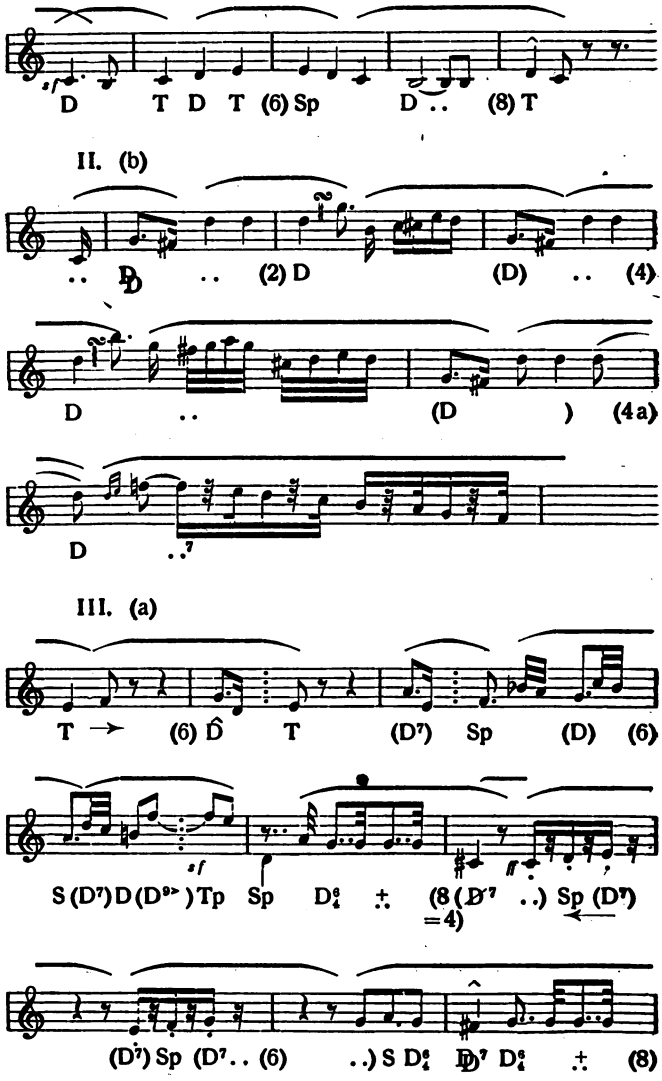
Hier ist die Skizze der Analyse:

Largo con gran espressione.

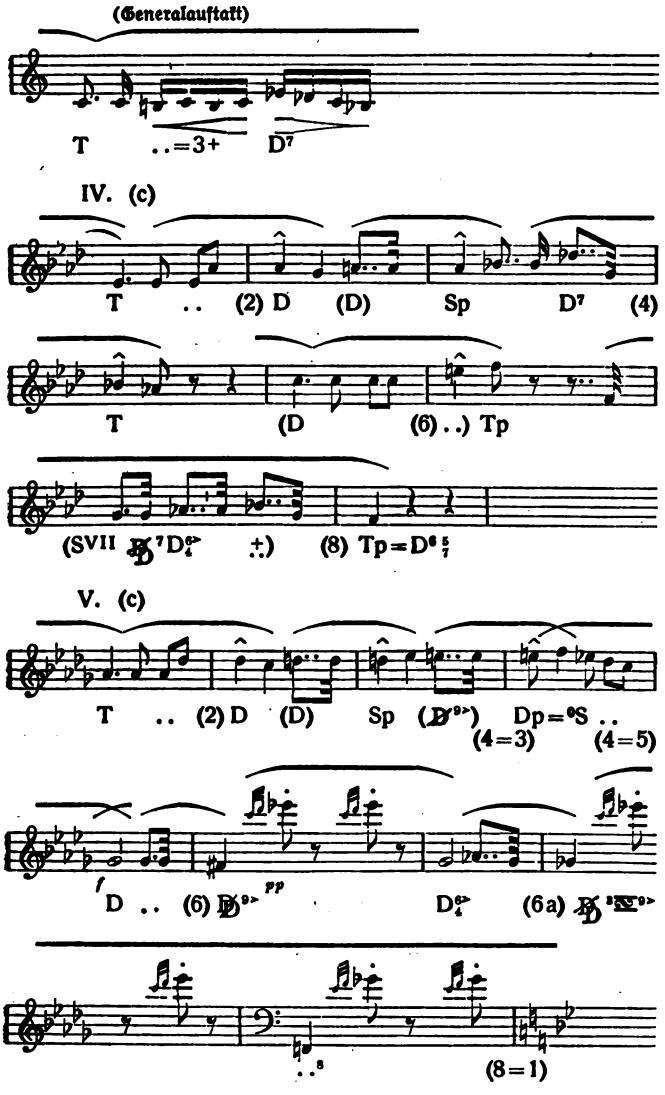
I. (a)



Digitized by Google

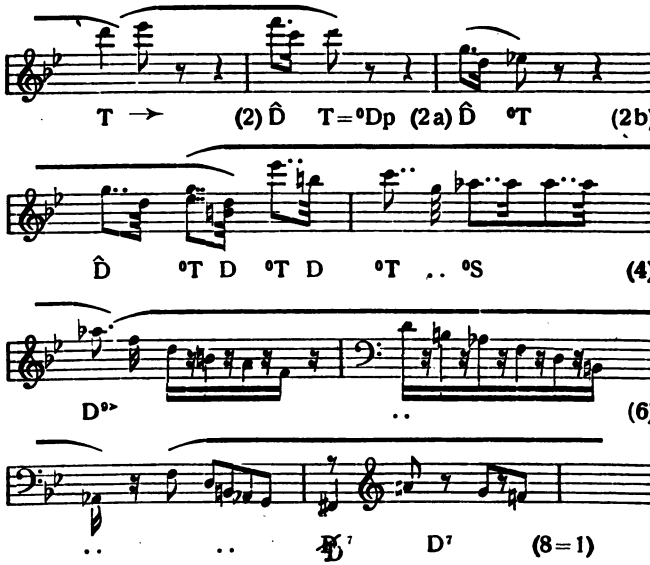


Digitized by Google

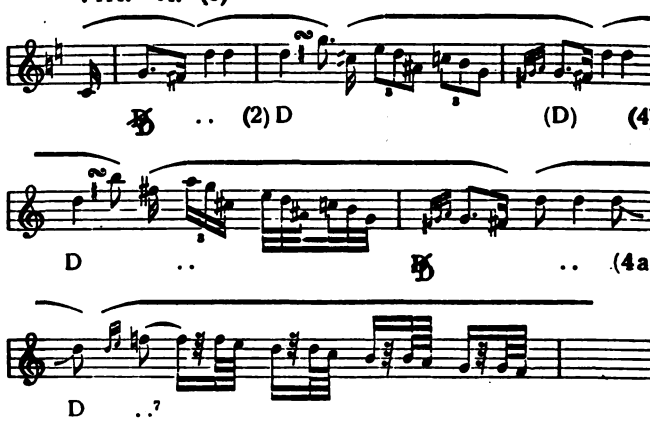


Digitized by Google

VI. (a)

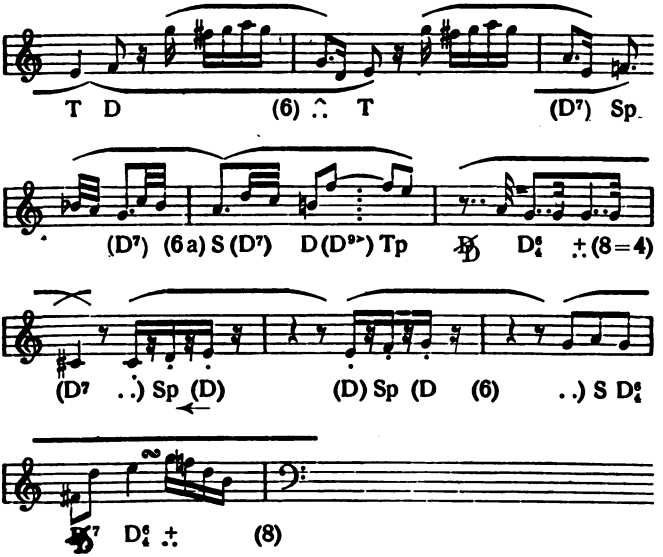


VII. = I. (a)
VIII. = II. (b)

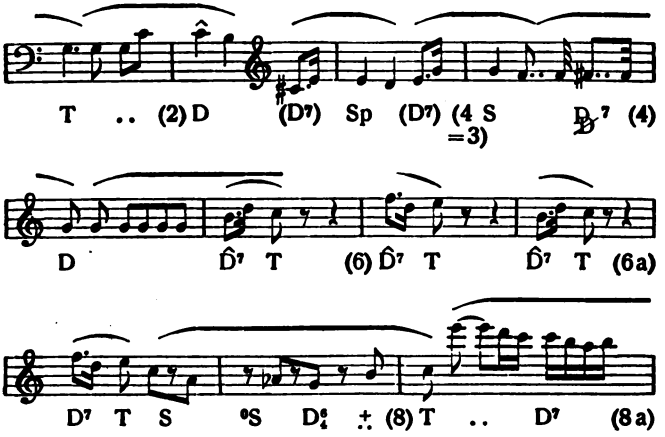


Digitized by Google

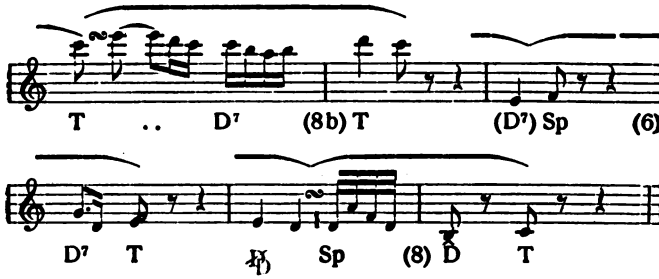
IX. = III. (a)



X. = IV. (c)

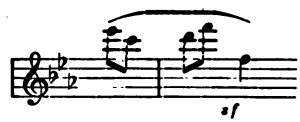


Digitized by Google



Der dritte Satz von op. 7 ist ein nicht als solches bezeichnetes Scherzo mit Minore (Trio). Eine durch einen Schreib- oder Druckfehler verstümmelte Bemerkung von Lenz (a.a.O. Bd. III, S. 78—79) scheint haben sagen zu sollen, daß man das Scherzo ohne Störung weglassen könne, obgleich dasselbe als sehr schön charakterisiert und mit einer Genfer Landschaft von Calame verglichen wird.

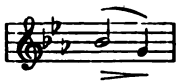
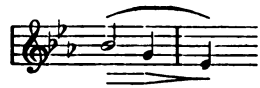
Wieder ist es W. Nagel, der am deutlichsten erkennen läßt, daß ihm die Struktur des Satzes nicht klar geworden ist, denn er notiert das wichtigste Hauptmotiv als



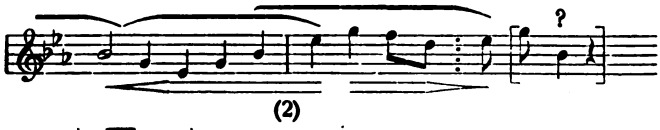
verkennt also, daß bereits Takt 4 der Notierung Beethovens die beiden letzten Noten vor der Pause nicht Endungen, sondern neuer Auftakt sind. Immer wieder derselbe primitive Deutungsfehler aus Scheu vor den Pausen. Wer das Kopfthema des ersten Satzes richtig verstanden hat mit seinem kühnen Aufstieg über Innenpausen, wird auch den pausendurchsetzten Abstieg des Kopfthemas des dritten Satzes verstehen. Auch hier kann aber wieder die Ersetzung der kleinen Taktart $^3/_4$ durch die größere $^6/_4$ (2 $\dot{\text{J}}$.) die Analyse wesentlich erleichtern. Das Tempo ist wieder so schnell, daß nicht die Viertel und auch nicht die ♩ | ♩ Zählzeiten sind, sondern die punktierten Halben ($\dot{\text{J}}$.). Also auch

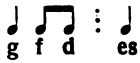
Digitized by Google

hier steht wie im Anfang des 1. Satzes nicht ein absteigendes, negatives Motiv, etwa

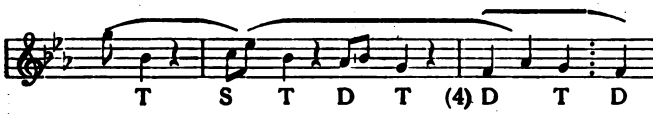
 oder 

sondern die erste Note ist nur Stützpunkt, über den sogleich der neue Auftakt emporführt:

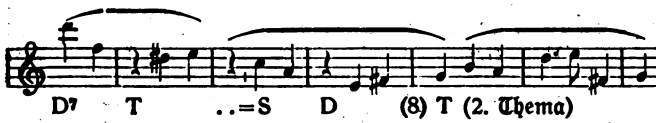


Das 

in der Spitze ist dann Anschlußmotiv (Festsetzung auf es²). Auch noch das Wiederherunterschlagen auf b¹ (g² b¹) der Endung zuzurechnen, liegt aber nicht der geringste Grund vor. Vielmehr erfolgt der Abstieg in Motiven mit Innenpausen:



Das sind ganz ähnliche Verhältnisse wie im ersten Satze von Johann Stamitzs C-dur-Trio op. 1 I der Eintritt des 2. Themas:

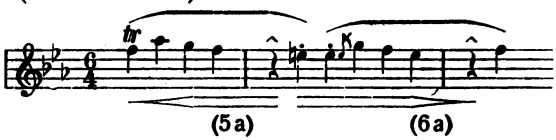


wo zweifellos ebenso der Fehler sehr naheliegt, die Schlußnote der Überleitung (das g¹ zu Anfang von Takt 8) als ersten Ton des zweiten Themas zu verstehen.

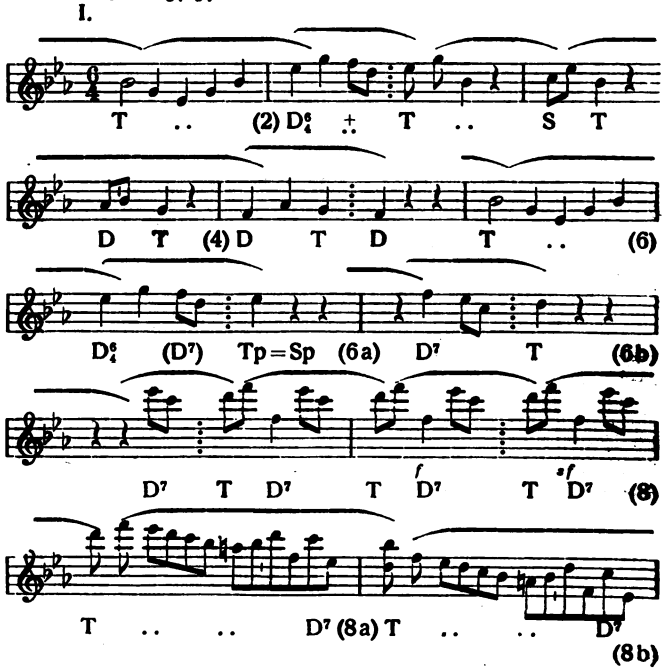
Erstaunlich ist nun aber, was Beethoven weiter macht. Der Nachsatz bringt nämlich Takt 5—6 denselben Anstieg wie der Vordersatz, bleibt dann aber auf dem 6. Takt stehen, den er zweimal wiederholt, aber nur mit dem Anschlußmotiv, das sogar zuletzt (Takt 7—8) auch das f zu Anfang

Digitized by Google

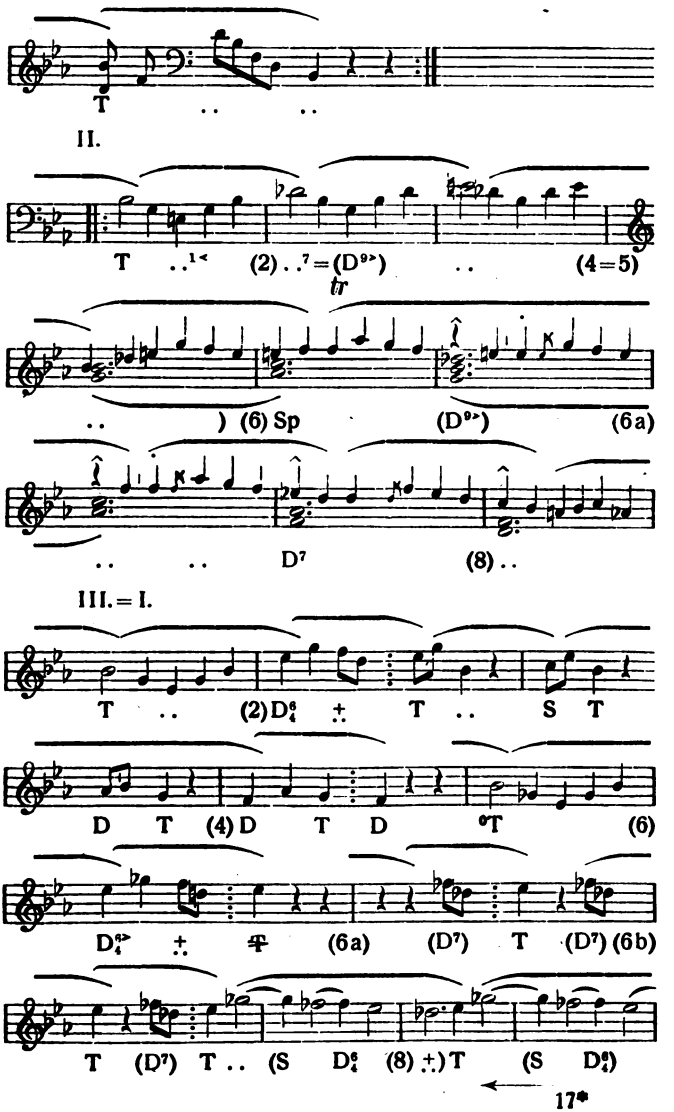
abstößt, so daß nun nur die 3 Noten es c d übrigbleiben, denen dann die absteigende Oktav f^3—f^2 als neuer Auftakt zuwächst, wie das g—b in Takt 3 der I. Periode. Der weitere Verlauf bringt aber wieder die nur 3tönige Gestalt des Motivs zur Geltung (Periode III). In Periode II sei noch gewarnt davor, die Pausensynkopierungen zu übersehen (bei 5a und 6a):



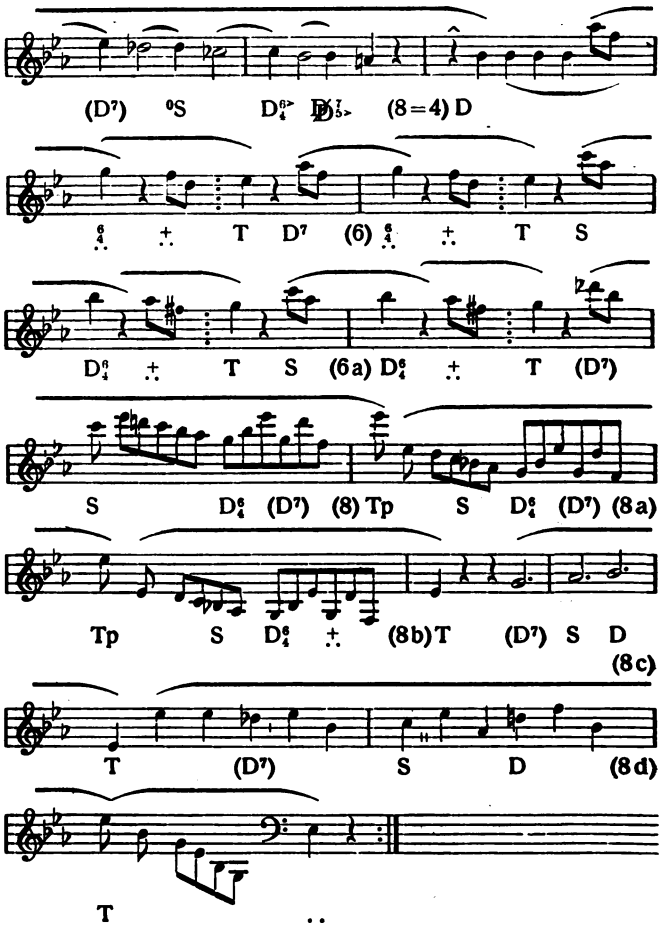
Hier ist die Analyse des Scherzo:



Digitized by Google



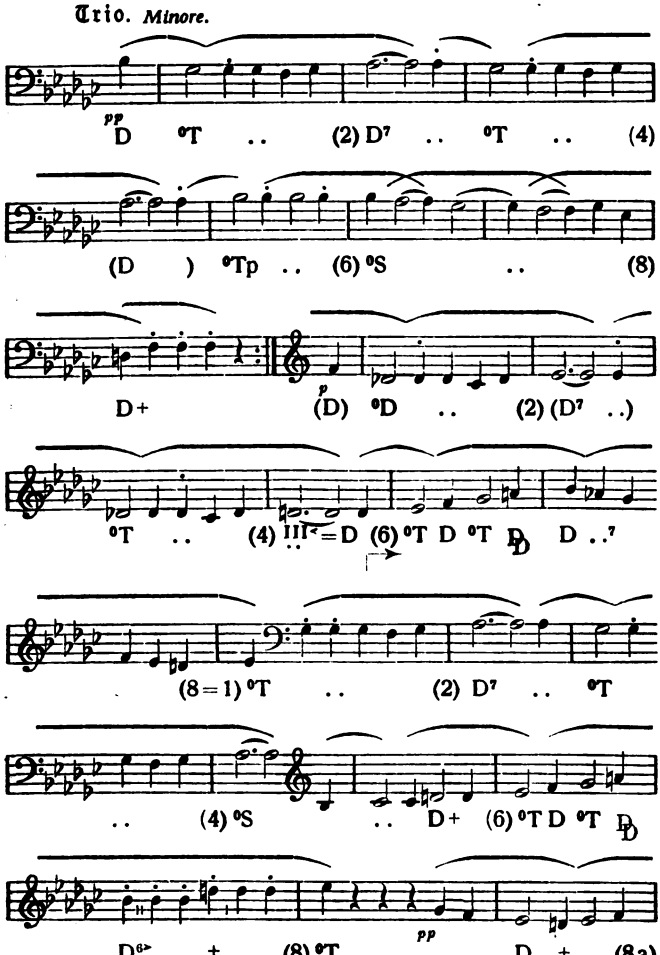
Digitized by Google



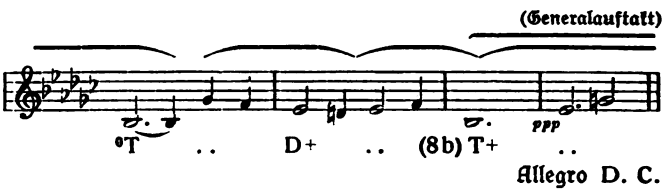
Das Trio in Es-moll hat Beethoven bis auf die letzten 8 Takte in beiden Händen in Achteltriolen geschrieben, welche (legatissimo) die Harmonie figurieren. Die Schlußtakte geben aber Aufschluß über den von Beethoven gemeinten Rhythmus der herauszuziehenden Melodietöne.

Digitized by Google

Auch ist die Synkopierung von Takt 7bff. der III. Periode des Scherzos wohl vorbildlich für die Melodiegestaltung von Takt 5—7 des Trios.



Digitized by Google



Das stimmt ungefähr überein mit der Melodie, die Reinecke annimmt (a. a. O., S. 40). Doch zieht Reinecke in der I. Periode allzu lange Noten zusammen und kommt auch nicht darauf, im Nachsatz die Synkopierung nach Art des Scherzo zu gestalten. Nagel (a. a. O., S. 72) will von längeren Noten als Vierteln überhaupt nichts wissen, und zwar, weil die von Nottebohm (2. Beethoveniana, S. 508 ff.) mitgeteilte Skizze des Satzes aus einem Blatt im Britisch Museum nur Viertel zeigt. Dieser Grund scheint mir hinfällig. Die Skizzierung der Melodie in lauter Vierteln bedarf ebenso wie die in Druck gegangene Notierung in lauter Achteln erst noch der Herausziehung eines pulsierenden Rhythmus, wie sie der Schluß der gedruckten Notierung andeutet. Jede Art der Deutung hat aber Beethovens *„pp"* zu respektieren und darf nicht plump den Schleier wegreißen, mit welchem er das ganze tiefernste Gebilde verhüllt hat. Die Schwellungen von *pp* zum *ff* in den Melodiegliedern sind darum sehr vorsichtig zu machen.

Der Schlußsatz von op. 7 ist eine Rondo $^2/_4$ mit der Überschrift *„Poco Allegretto e Grazioso"*. Die 185 Takte des Stücks gliedern sich in 16 Perioden des Baues:

I—II (Rondo — Thema der Form: a a b a): I.: 1—8. II.: 1—8 [= 16 Takte].

III—V (1. Couplet, B-dur): III.: 1—8 (Halbschluß auf f+). IV.: 1—4, 3a—4a, 5—8 (Trugschluß), 7a—8a. V.: 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [= 33 Takte].

VI—VII (= I—II, Rondo²): VI.: 1—8. VII.: 1—4 (= 6), 7—8 [= 14 Takte].

VIII—IX (2. Couplet, C-moll): VIII.: 1—8 :‖: 4a—8a, 7b—8b, 7c—8c. IX.: 2., 3—4, 5—8 :‖ 6a—8a, 7b—8b [= 28 Takte].

Digitized by Google

X—XI: (= I—II, Rondo[3]). X.: 1—8. XI.: 1—4 (= 7)—8 [= 13 Takte].

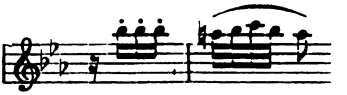
XII—XIII (3. Couplet): XII (= IV): 1—4, 3a—4a, 5—8, 7a—8a [= 12 Takte]. XIII (= V): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [= 13 Takte].

XIV—XV (= I—II, Rondo[4]): XIV.: 1—8. XV.: 1—4 (= 7)—8 [= 13 Takte].

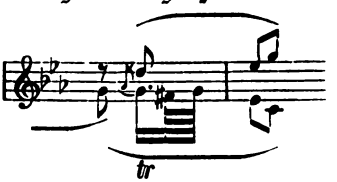
XVI. (in E-dur — Es-dur): 1—4, 4a, 5—6, 5a—6a, 7—8, 5b—8a, 5c—6c, 5d—6d, 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 8d [= 28 Takte].

Dasselbe Arpeggiomotiv, das dem Zwischenhalbsatz des Rondos zugrunde liegt, bestreitet auch den ersten Satz des ersten Couplets, so daß man schwanken könnte, ob dieses nicht noch dem Rondothema selbst angehört. Da es aber später demselben nicht mehr angehängt wird, so muß das verneint werden. Erst mit der Umbildung von:

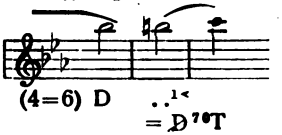
zu:



stellt sich das erste Couplet auf eigene Füße (IV. Periode). Die V. Periode bringt dann ganz neues Material:



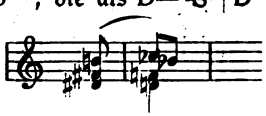
Der zweite Rondovortrag (Periode VI—VII) bringt nur die ersten drei Halbsätze des a a b wieder und tritt statt des abschließenden a sehr auffällig mit 4 = 6 nach C-moll über:



Das harsche 32stel-Motiv des Basses des zweiten Couplets weist mit Fingern auf das erste C-moll-Praeludium des

Digitized by Google

Wohltemperierten Klaviers. Dasselbe bringt ein schroff gegensätzliches Element zu der liebenswürdigen Grazie der sonstigen Themen des Satzes. Noch überraschender als der zweite schließt der dritte Rondovortrag, nämlich zunächst ebenfalls mit Weglassung des dritten a; das den mixolydischen Zwischenhalbsatz (b) abschließende b^2 (Halbschluß auf der Dominante) erfährt dann aber die enharmonische Umdeutung zu ais (Terz von fis$^+$) und schließt zu h^+ (mit dem Sinne eines Halbschlusses). Es wird also hier gar der vierte Takt zum 7. umgedeutet. Das h^+ hat natürlich Halbschlußbedeutung und bringt wieder eine Luftspiegelung, nämlich den Vortrag der ersten Hälfte des Rondothemas in E-dur mit überraschendem Rücktritt nach Es-dur durch die Harmoniefolge h^+—$b^{2>1}$, die als D[illegible] | $D^{2>1}$ verständlich ist:

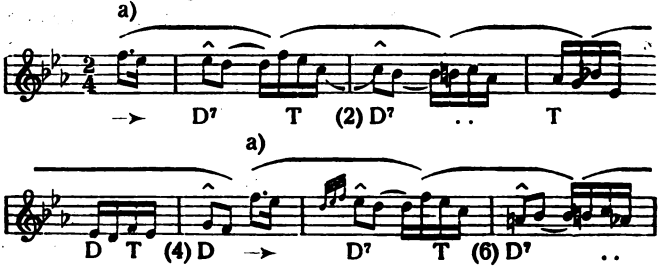


Eine Annäherung an die Sonatenform zeigt dieses Rondo darin, daß größere Teile der Couplets zweimal auftreten, und zwar das zweitemal durch Transposition der Haupttonart näher gebracht (Periode IV—V, Couplet I in B-dur [Dominante] = Periode XII—XIII, Couplet III in Es-dur [Haupttonart]). Auch erscheint die C-moll-Episode (Periode VIII) am Schluß noch einmal in freier Umgestaltung kurz angedeutet in Es-dur (Periode XVI, Anhänge).

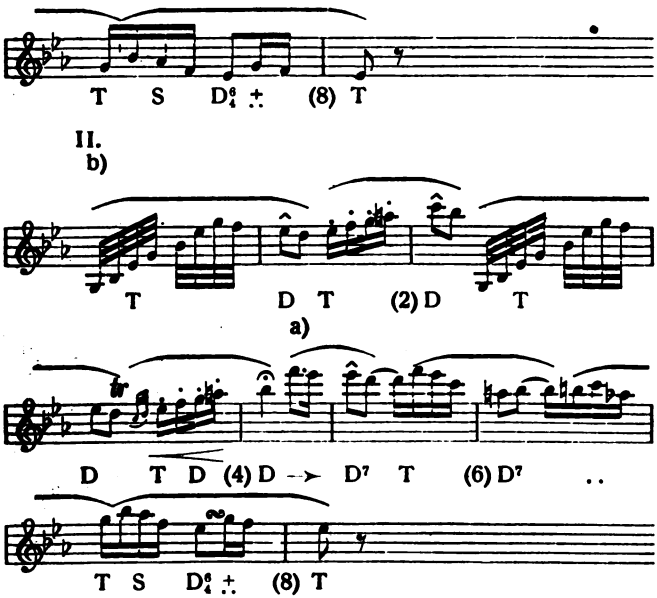
Hier ist die Skizze der Analyse des ganzen Satzes.

Rondo.

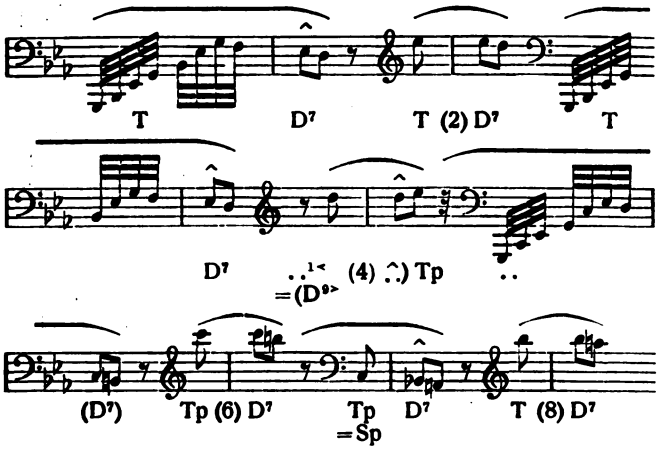
I. *Poco Allegretto e Grazioso.*



Digitized by Google

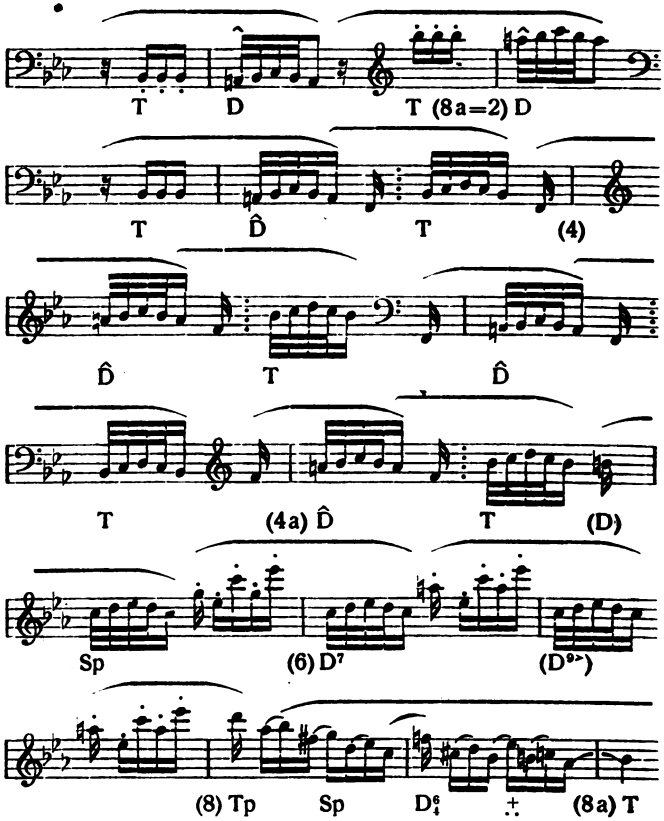


III. (Mixolyd. Zwischenhalbsatz.)

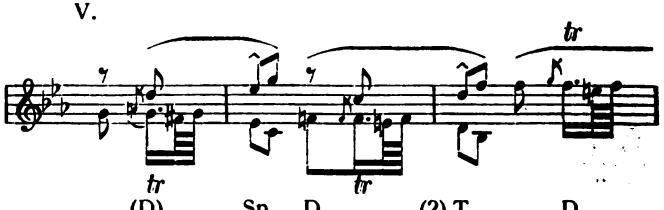


Digitized by Google

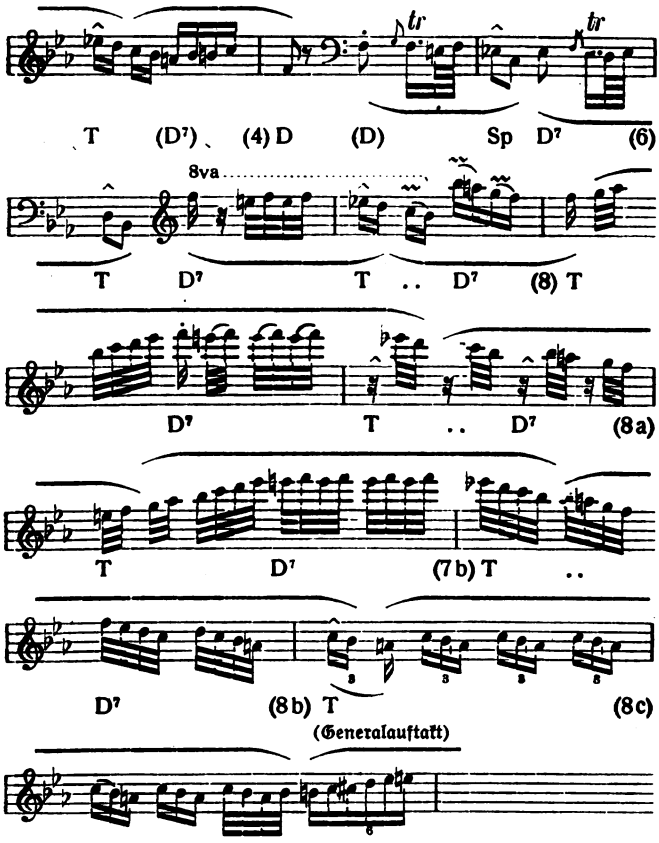
IV.



V.

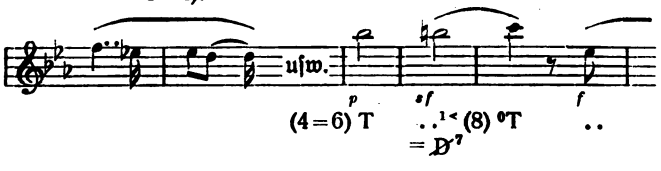


Digitized by Google



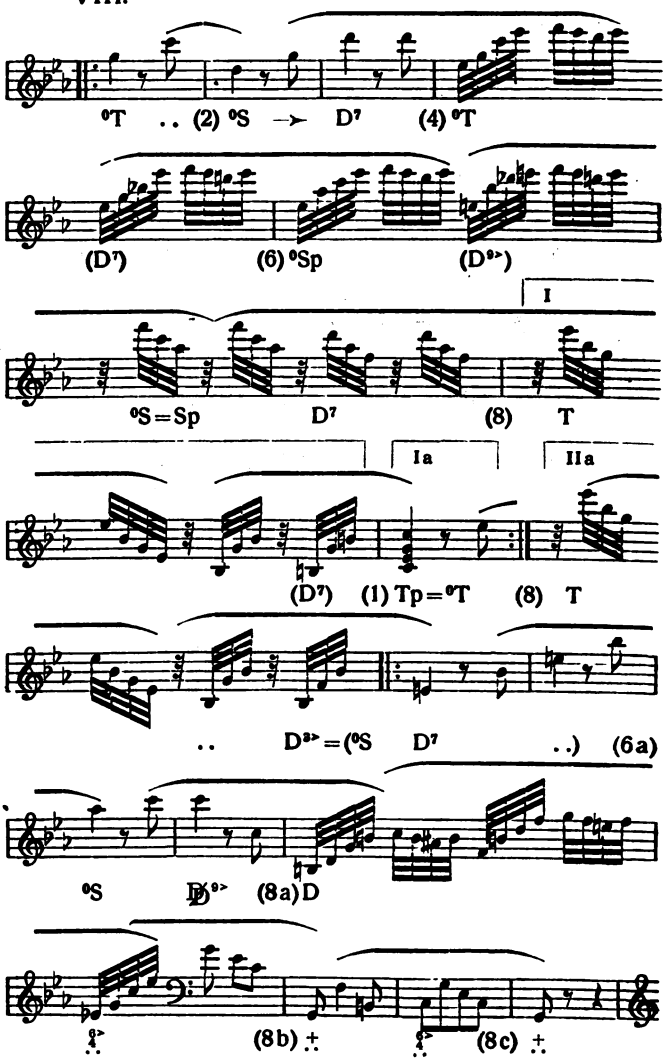
VI.—VII.

VIIa. Rondo da Capo (= I. Periode und II. Periode, Takt 1—4).



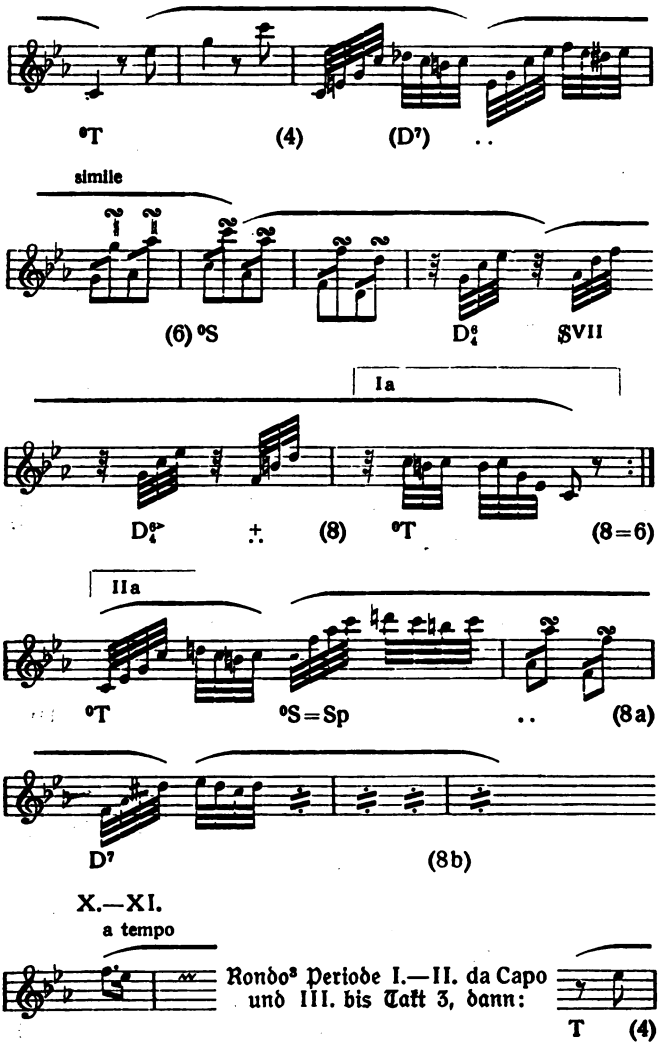
Digitized by Google

VIII.



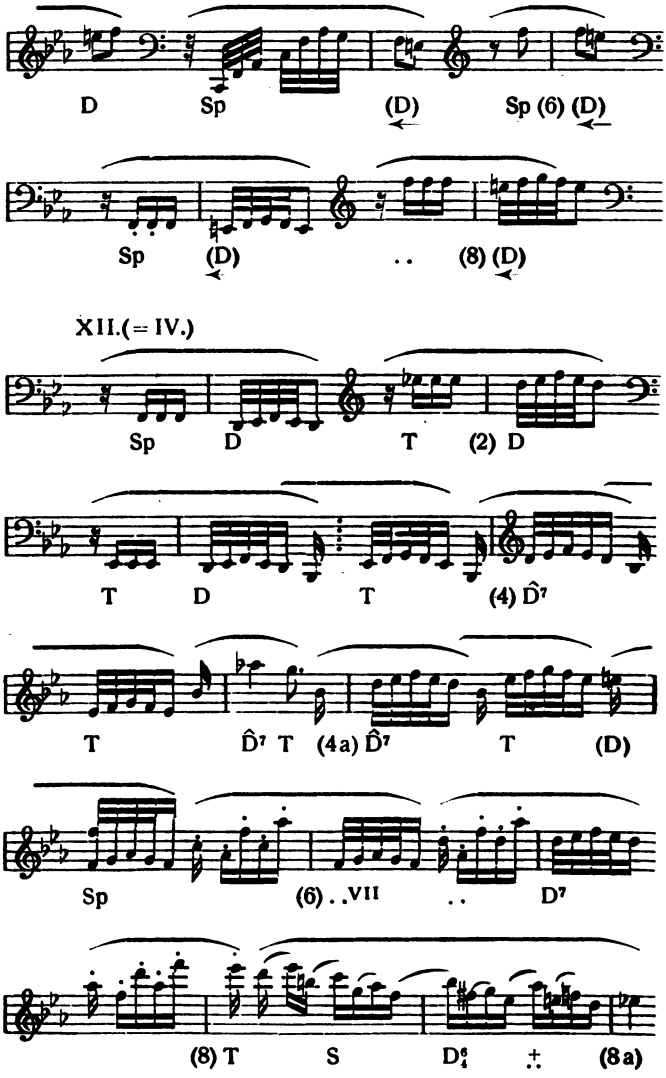
Digitized by Google

IX.



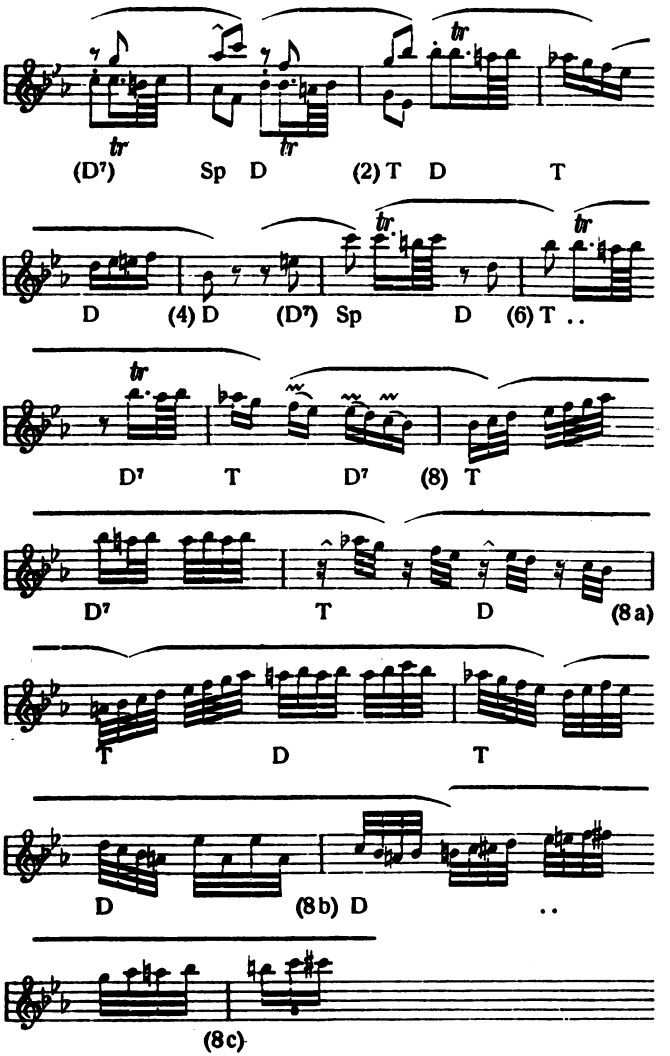
X.—XI.

Digitized by Google



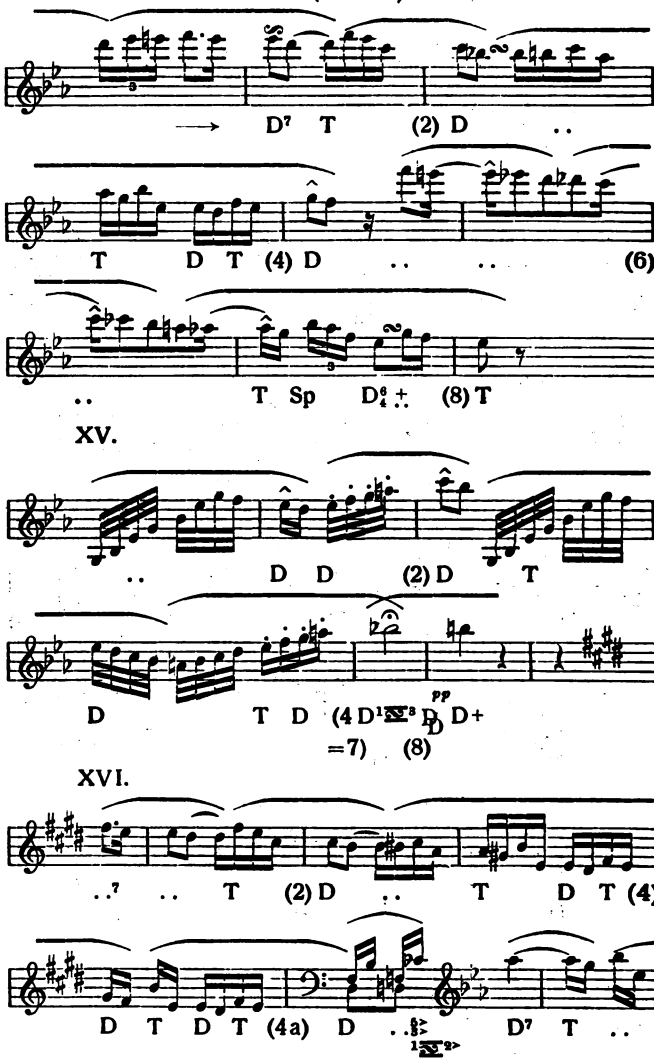
Digitized by Google

XIII.(= V.)

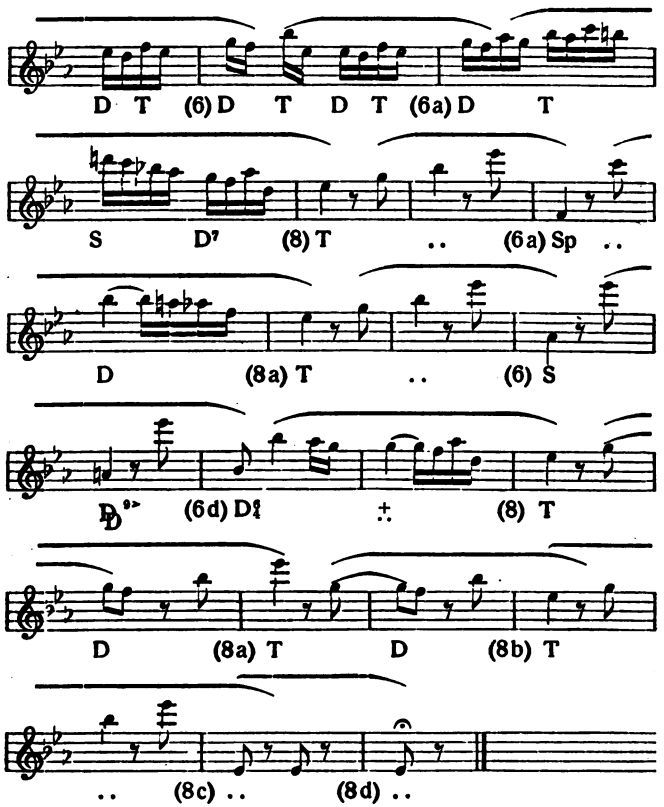


Digitized by Google

XIV.—XV. (Rondo⁴.)



Digitized by Google



Sonate 11, C-moll, op. 10 I,

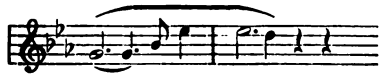
der Gräfin von Browne, geb. von Vietinghoff, gewidmet, komponiert 1796—1798, erschienen 1798 bei Jos. Eder in Wien (angezeigt am 26. September). Die Gräfin Browne, nicht zu verwechseln mit der Baronin Braun, der Beethoven die beiden Sonaten op. 14 und die Hornsonate op. 17 widmete, war die Gattin des Grafen Browne, der nach Erzählung von Ferd. Ries Beethoven ein Reitpferd schenkte

Digitized by Google

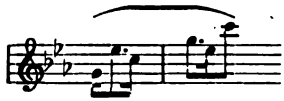
(Ries und Wegeler, „Notizen", S. 125), das derselbe nach kurzer Zeit nicht nur zu reiten, sondern auch zu füttern vergaß und das sein Diener für Geld auslieh. Der Gräfin Browne sind auch die Waldmädchen-Variationen gewidmet, ihrem Gatten die drei Streichtrios op. 9 (Beethoven nennt in der Widmung den Grafen ‚le premier Mécène de sa Muse') und die Sonate op. 22. 1802 verschaffte Beethoven seinem Schüler Ferd. Ries das Engagement als Klavierspieler bei Graf Brownes häuslichen Musikübungen. Wenn auch weder der Graf noch die Gräfin Browne Beethovens Unterricht genossen haben, so gehörte doch offenbar das Haus derselben zu denjenigen, welche schon früh Beethoven gastlich offenstanden und seine künstlerischen Gaben zu schätzen wußten. Die bedeutendste der drei Sonaten, op. 10, ist die dritte (D-dur); die beiden ersten in C-moll und F-dur sind schon an Umfang kleiner und weisen nur je drei Sätze auf, obgleich schon die drei Sonaten op. 2 und auch op. 7 je vier Sätze haben, nämlich außer den Allegrosätzen zu Anfang und Schluß je einen langsamen und einen schnellen Mittelsatz. Die Einführung der Viersätzigkeit der Sonate ist aber nicht eine Neuerung Beethovens, sondern schon mit Johann Stamitzs sechs Triosonaten, op. 1, angebahnt (die sämtlich viersätzig sind), und von diesen auf die Sinfonie übergegangen. Doch sind auch dreisätzige Sinfonien noch wieder von den jüngeren Mannheimern geschrieben worden (Karl Stamitz), weil das Menuett vielfach von der Kritik, besonders der norddeutschen, beanstandet wurde. Für die Klaviersonate und die Klavierviolinsonate blieb aber sogar die Dreisätzigkeit, ja Zweisätzigkeit das Beliebtere, die wir auch bei Beethoven sogar bis in seine letzte Zeit noch gelegentlich antreffen. Die Bemerkung Wasielewskis (Beethoven I, S. 144), daß diese zweisätzigen Werke mit Ausnahme der Sonate op. 90 „nicht zu seinen bedeutenderen Geistesprodukten zählen", nimmt sich etwas sonderbar aus im Munde eines so gediegenen Kenners. Gehören doch op. 54, 78, 90 und 111 zu dieser Kategorie „minderbedeutender Geistesprodukte". Gewiß wird man zugeben können, daß Sonaten wie op. 10 und op. 14, verglichen etwa mit op. 53,

Digitized by Google

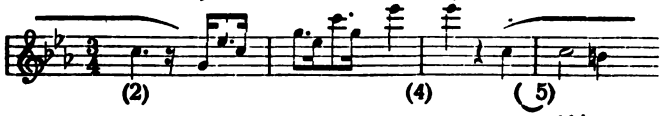
57, 106, 110, 111, geringere Ansprüche an die Technik und auch an die Auffassung machen, aber das ist doch gewiß kein Grund, sie als minderwertig zu bezeichnen. Daß aber doch auch sie allerhand Probleme stellen, werden wir bald genug sehen. Eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit der Gesamthaltung des ersten Satzes der C-moll-Sonate op. 10 I hat wohl mit ihren Grund in der Regelmäßigkeit, mit der einem akkordischen Ansprunge von nicht großer Ausdehnung eine breite weibliche Endung (Vorhalt) beschwichtigend gegenübertritt, zunächst in der I. Periode dem gezackten Arpeggio-Motiv des Anfangs das c c h Takt 4, dann in der II. Periode dem einen ähnlichen Ansprung kurz zusammendrängenden Arpeggio-Vorschlag dieselbe Art Endung, und weiter in Periode V das ebenfalls entschieden verwandte:



Da diese Bildungen mehr oder weniger getreu nachgebildet oder umgekehrt an verschiedenen Stellen des Satzes wiederkehren (Periode VI, VII, XII und XIII), so ist ihnen ein Einfluß auf den Gesamtcharakter des Satzes gewiß nicht abzusprechen. Der Aufbau der I. Periode ist aber wohl ganz schlicht symmetrisch zu deuten und die Motivbegrenzung mit Heranziehung des Balancements zwischen Auftakt und Endung zu bestimmen, besonders Takt 2:



und entsprechend Takt 4. Die Versuchung liegt ja nahe, den beginnenden Takt als schwer zu verstehen und den ganzen gezackten Anstieg bis zu es^3 einheitlich als eine Phrase. Das ergäbe den Aufbau:



Digitized by Google

(ebenso Nachsatz 6., 7—8, 9). Da aber die II. Periode bestimmt mit dem leichten Takt beginnt, so scheint mir diese Deutung nicht glücklich. Auch spricht dagegen, daß dann die Harmoniefortschreitungen T—D und D—T zu leichten Takten (5., 9.) geschehen, während bei der anderen Deutung der 4. Takt die Dominante bringt und der 8. die Tonika, also die über das Taktgewicht orientierende Bedeutung der Harmoniebewegung zu Recht besteht. Ganz schlicht gebaut ist die III. Periode:

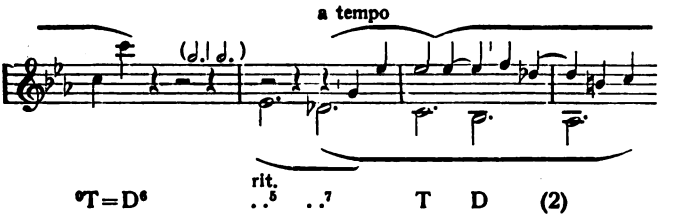
^{0}T	D	..	^{0}T	..	^{0}S	D^{7}	T
(2)		(4)		(6)		(8)	

mit vollständigem Handinhandgehen von Harmonie und Rhythmus. Dann aber kommt ein Problem. Wie knüpft die IV. Periode an die III. an? Ist die ganze Taktpause rhythmisch, oder ist sie nur eine sogenannte „Luftpause", d. h. eine nicht höher zu bewertende Scheide zwischen den beiden Perioden? Das muß der Bau der IV. Periode ausweisen. Die beiden Zweitaktgruppen des Vordersatzes sind klar einander nachgebildet, aber die Taktart ist offenbar nicht mehr $^{3}/_{4}$, sondern $^{6}/_{4}$ mit punktierten Halben (𝅗𝅥.) als Zählzeiten. Ein Blick auf den Baß zeigt das zur Evidenz. Die vier Motive von je 4 𝅗𝅥. führen so glatt zum Abschluß der Periode (Halbschluß auf b^{+}), daß ein Streit unmöglich ist:

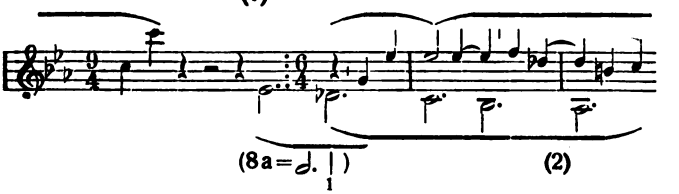
des	c b	as b	as g	f ges	f es	des ces	b a♮	b.
	(2)		(4)		(6)		(8)	

So ergibt sich also, daß zu Anfang der Periode die erste punktierte Halbe es noch gar nicht zum eigentlichen Aufbau gehört, sondern Überleitung, „Generalauftakt", ist. Da aber vor derselben auch noch die ganze Taktpause steht, so wird klar, daß zwischen dem die III. Periode abschließenden 8. Takte und dem ersten schweren (2.) Takte der IV. Periode vier Takte liegen, und zwar vier punktierte Halbe, was den Übergang in die neue Zählweise leicht macht:

Digitized by Google



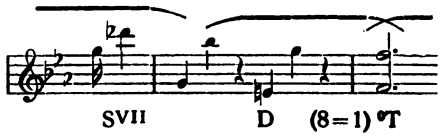
Vielleicht denkt man sich den Vorgang erleichternd so, daß der Abschluß der III. Periode mit einem Takt $^9/_4$ erfolgt und das es in demselben die dritte Zählzeit bildet, so daß das des aus 8a in 𝅗𝅥. | (1) umgedeutet wird:



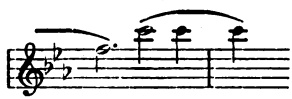
Da die IV. Periode im zweiten Teil transponiert wiederkehrt (Periode XI), in Ges-dur, Es-Moll, F-Moll statt As-dur, F-Moll — Des-dur — Es-Moll), so gehört sie auf jeden Fall in den Bannkreis des zweiten Themas, kann aber zufolge ihrer stark fluktuierenden Tonalität nicht selbst als zweites Thema angesprochen werden. Zweites Thema ist vielmehr die straff gegliederte V. Periode, und die IV. ist also Übergang zum zweiten Thema, dessen Anhänge und Epiloge (𝄽 | 𝄽 ♩♩ | ♩̂♩) bis zur Reprise reichen. Die Durchführung beginnt nach alter Observanz mit dem Kopfthema, aber nicht in der Tonart des zweiten Themas (Es-dur), sondern in der Variante der Haupttonart (C-dur), so daß sie gegen die Schlußbildung des ersten Teils kontrastierend einsetzt (wie das C-dur nach dem E-dur-Abschluß des ersten Teils der A-dur-Sonate op. 2 II; vgl. auch das D-dur in der Durchführung von op. 10 II). Schwer zu motivieren ist der Inhalt der VII. Periode, eine Kantilene von thematischer Physiognomie, die dem Prinzip der Durchführung, nur

Digitized by Google

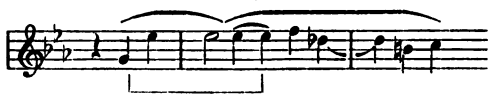
dageweſene Themen zu bringen, zu widerſprechen ſcheint. Die Art der Vorbereitung des Eintritts dieſer Melodie durch die mit Innenpauſen durchſetzte Phraſe:



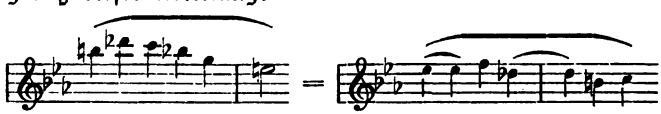
weiſt uns auf die Brücke von Periode III zu Periode IV hin, die ähnlich gebaut iſt, d. h. das



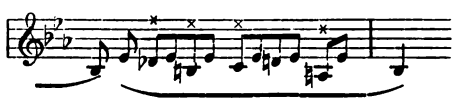
iſt wohl ein Derivatum des Themas von Periode IV:



Die Achtelbegleitung des Themas weiſt dagegen auf Periode V (2. Thema) mit ihren Albertiſchen Bäſſen. Die Weiterführung in Viertelnoten (Takt 3 und 7) entſpricht gewiß dieſer Ableitung:

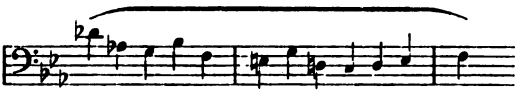


wenn auch die ſehr verſchiedene rhythmiſche Lage beider Bildungen eine vollſtändige Parallelſetzung verbietet. Auch das



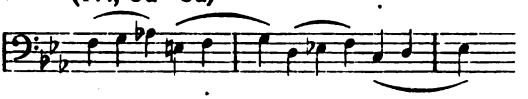
Takt 6d von Periode V kann herangezogen werden, die Provenienz des Materials von Periode VII zu erklären. Die VIII. Periode beutet dann das Viertelmotiv weiter aus und entwickelt aus ihm ſchließlich das weſentlich ſchlichtere (Takt 5ff.):

Digitized by Google



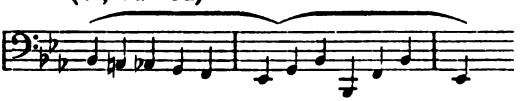
Von den sonstigen sekundär sich ergebenden Motivbildungen ist noch die Baßführung zu den Schlußanhängen von Periode IV und V bzw. XI und XII (Epiloge) zu beachten:

(IV., 5a—8a)



und

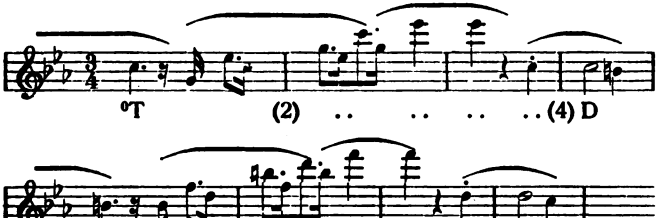
(V., 7a—8a)



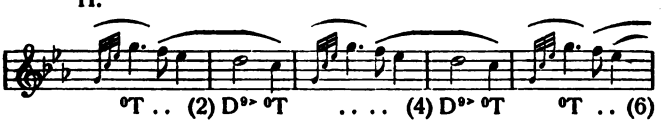
Einmal (V bei 6f) hat Beethoven den Akkord $D^{9>}$ a c es ges in Es-dur mit fis statt ges (also so wie er in C-Moll aussehen muß) geschrieben, was seiner sonstigen Gewohnheit widerspricht. Diese Bemerkungen werden genügen, die folgende Skizze der Analyse verständlich zu machen.

Allegro molto e con brio.

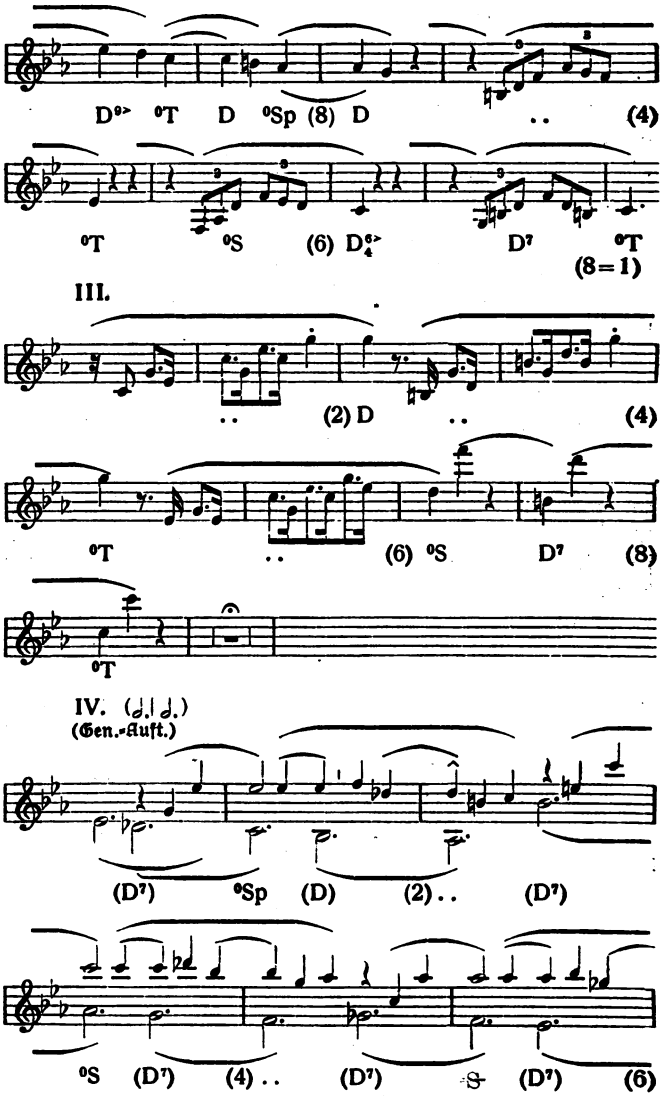
I.



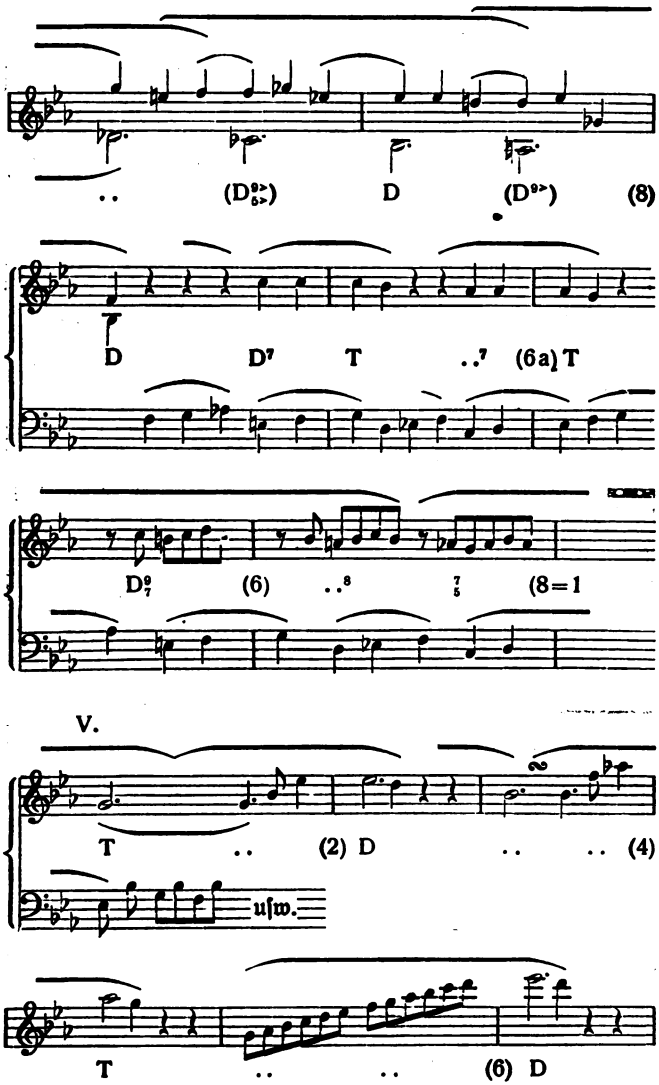
II.



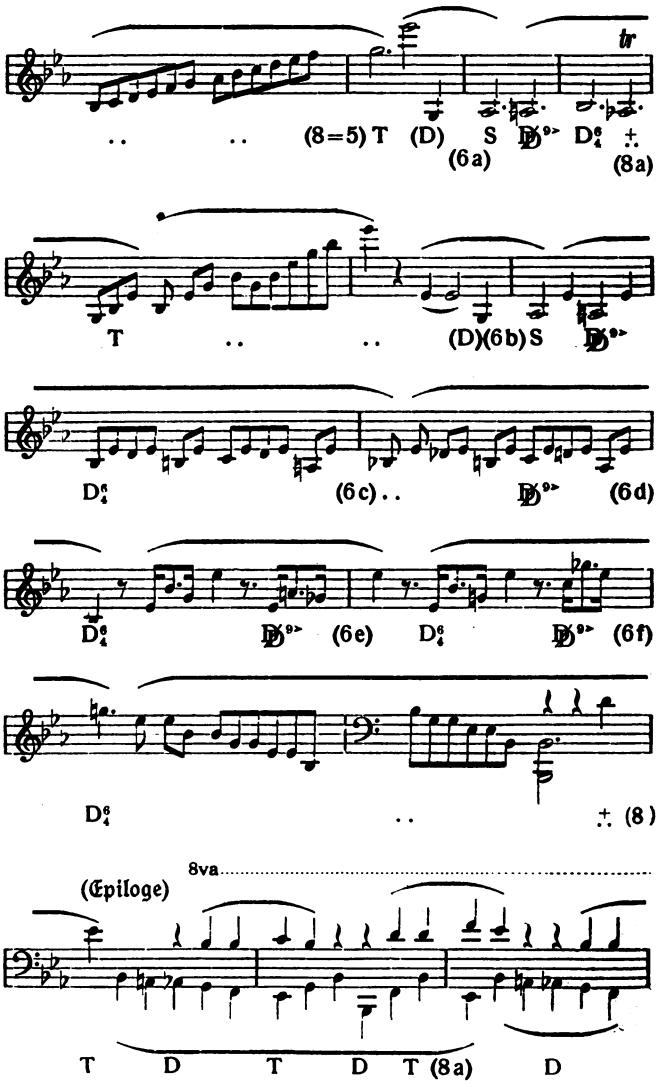
Digitized by Google



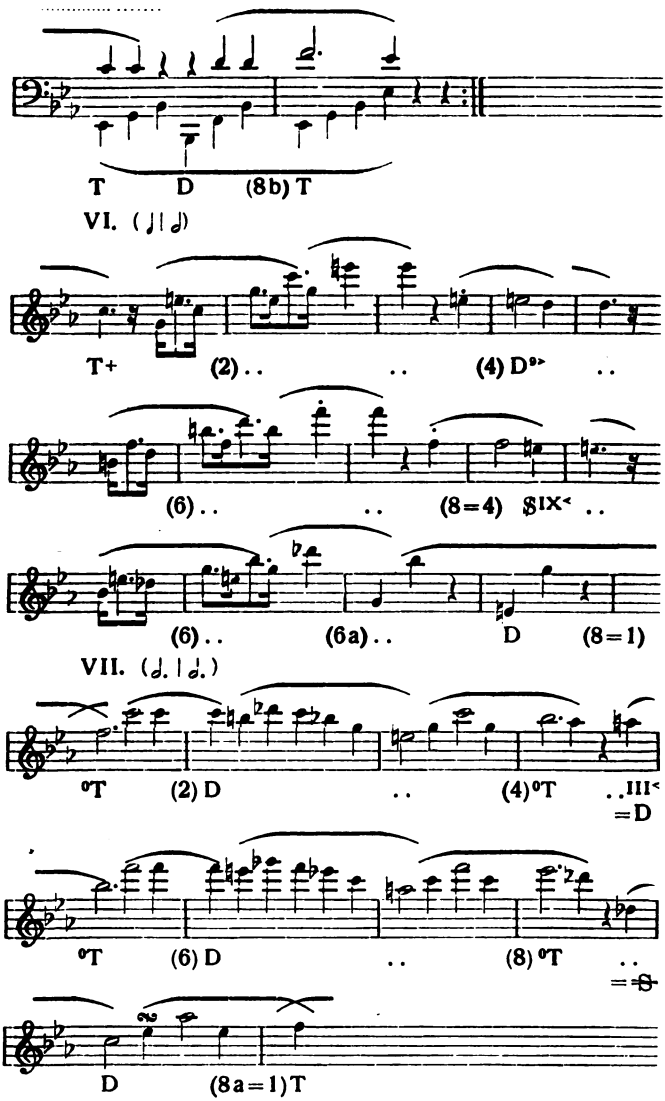
Digitized by Google



Digitized by Google

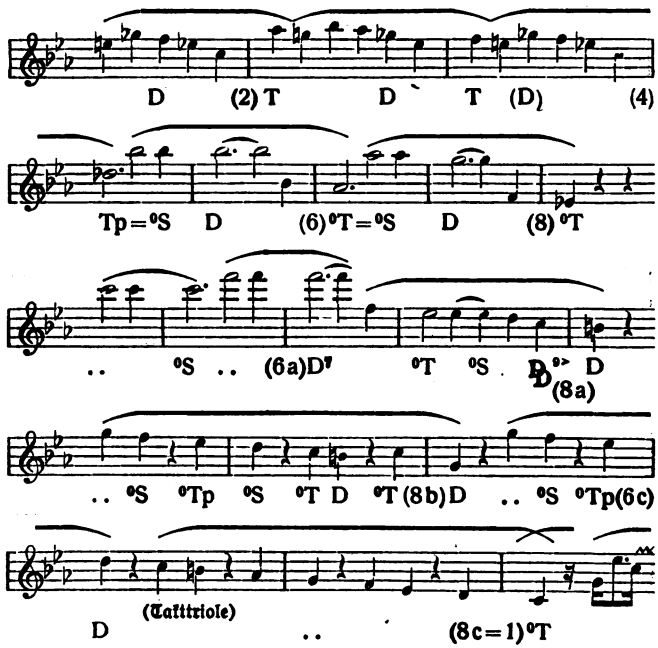


Digitized by Google

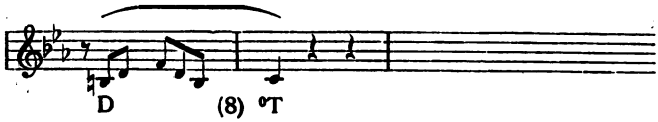


Digitized by Google

VIII.

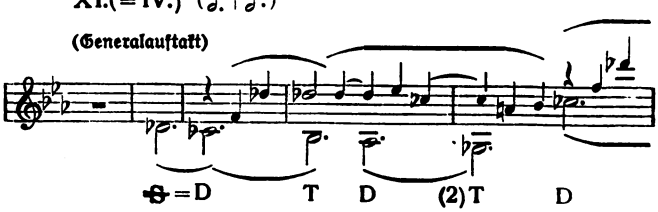


IX.—X. = I.—II. (1. Thema.)

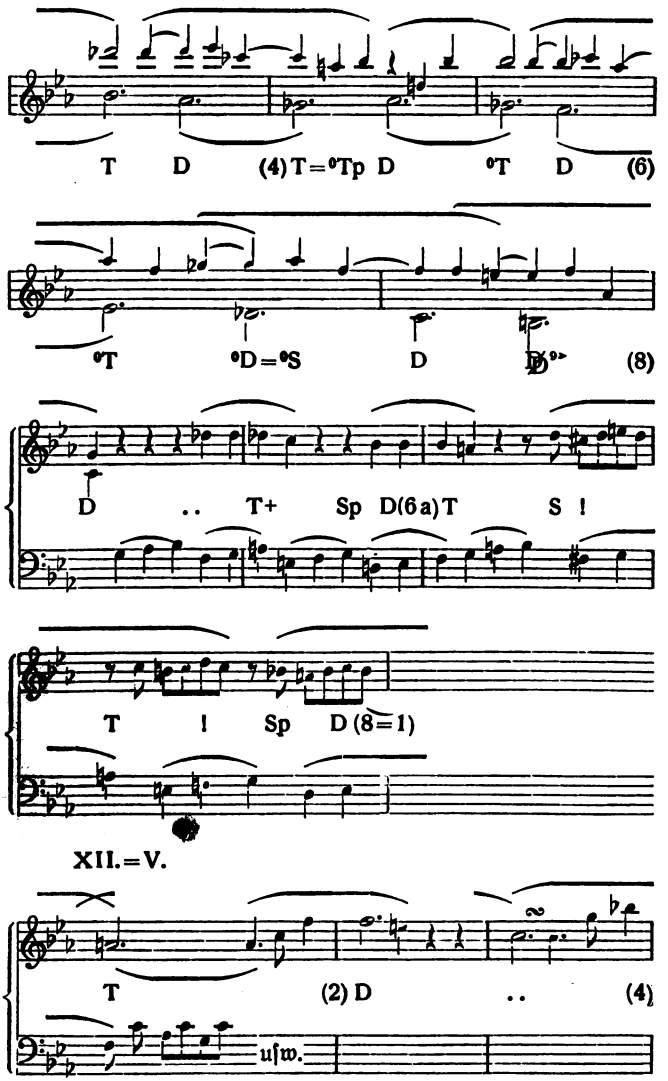


XI. (= IV.) (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.)

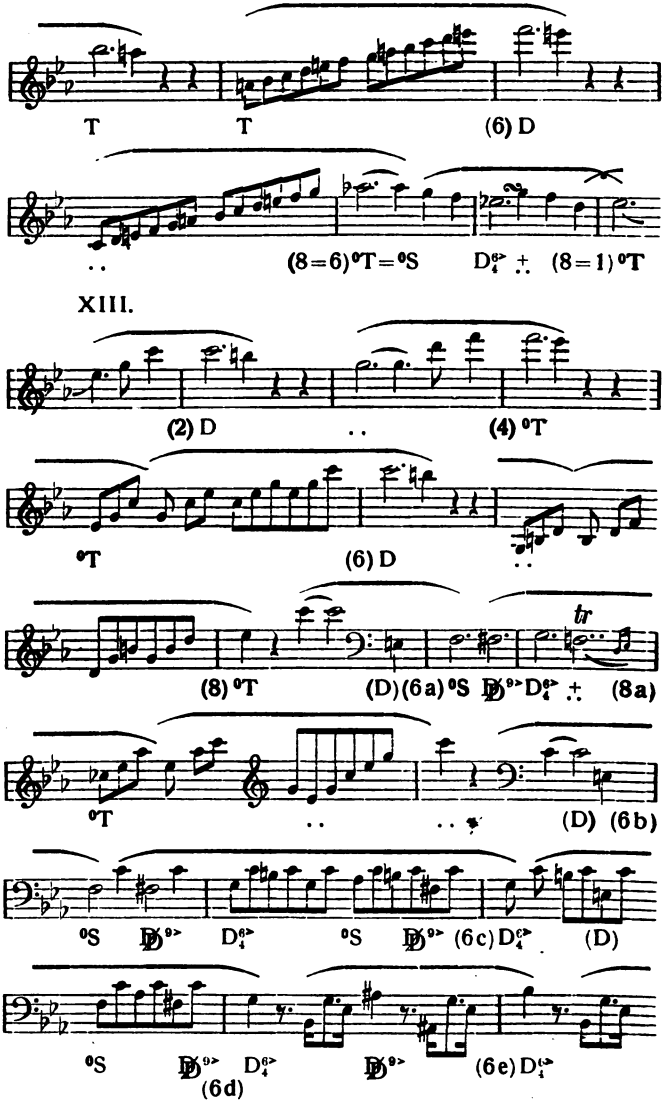
(Generalauftakt)



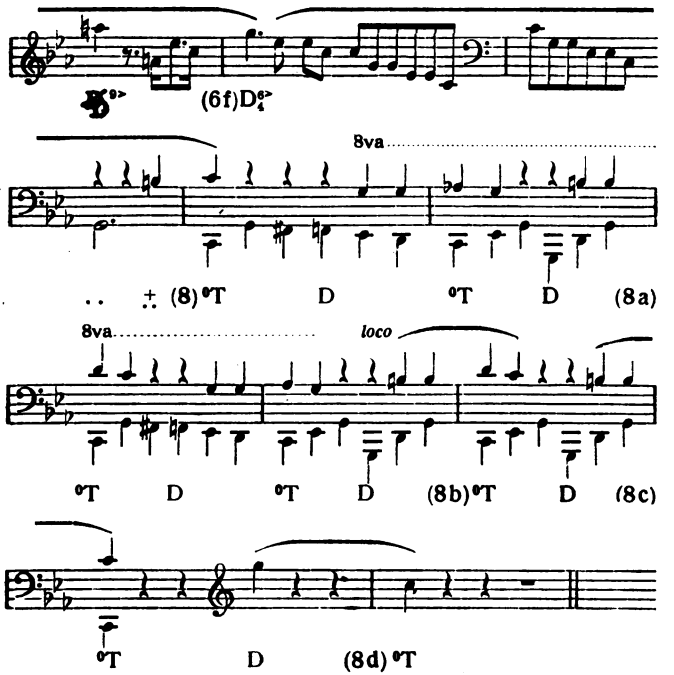
Digitized by Google



Digitized by Google



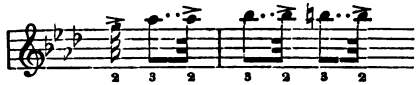
Digitized by Google



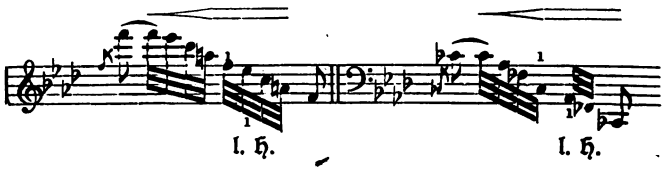
Der II. Satz *Adagio molto* $^2/_4$ gibt uns ein erstes Beispiel von Beethovens reicher Verzierungskunst. In Takt 5—8 von Periode III und VII schlingt dieselbe ein üppiges Gerank von 64stel Noten um eine schlichte, ausdrucksvolle Melodie, dessen Ausführung nicht sowohl eigentliche Virtuosität als Besonnenheit und Ruhe erfordert. Nichts wäre ja verkehrter, als diese Figuren spieldosenmäßig korrekt herunterzuspielen. Beginnt aber der Spieler ruhig, was sogar die strengen Vortragsregeln zum Herausbringen der korrekten Phrasierung erfordern, d. h. spielt er bewußt die erste Sextole als Endung (Takt 5 und 7) und steigert dann die weiterfolgenden, nach oben führenden, bis zum Spitzenton, so wird er nicht nur die technische Schwierigkeit leicht bewältigen, sondern zugleich auch den Ausdruck treffen, den

Digitized by Google

die Stelle gebieterisch fordert. Für die verschärften punktierten Rhythmen der Anhänge (5a—6a) sei daran erinnert, daß die 32stel-Auftaktnoten nicht schwächer, sondern stärker gespielt werden müssen, wenn sie zur vollen Wirkung kommen sollen:



Ohne Wechselfingersätze wird das nicht befriedigend ausfallen, und zwar bedarf es eines energischen Anhebens der Hand vor jedem neuen 32stel. Die abwärts gerichteten Arpeggien Takt 1, 3 und 5 von Periode II bzw. VI sind an beide Hände zu verteilen:

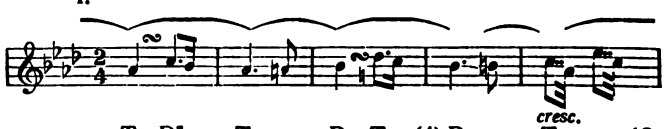


und ebenfalls mit wachsender Geschwindigkeit zu spielen, und zwar nicht diminuendo, sondern crescendo, so daß das folgende *piano* desto mehr kontrastiert. Das Adagio molto ist sehr ernsthaft gemeint; es muß so langsam genommen werden, daß wirklich alle die vielen kurzen Noten herauskommen und der Triller mit Nachschlag auf dem 32stel (Takt 8 c von Periode III und VII) möglich wird. Die schlichte Coda Periode VIII kann zu Anfang ein wenig belebter genommen werden und gegen das Ende ritardieren.

Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes.

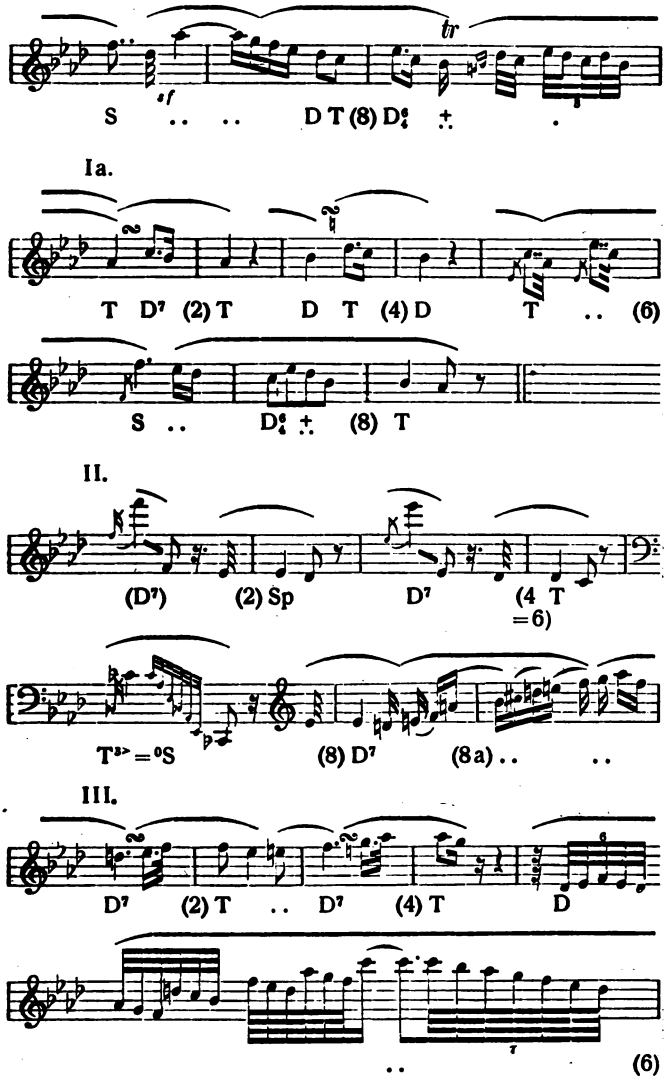
Adagio molto.

I.

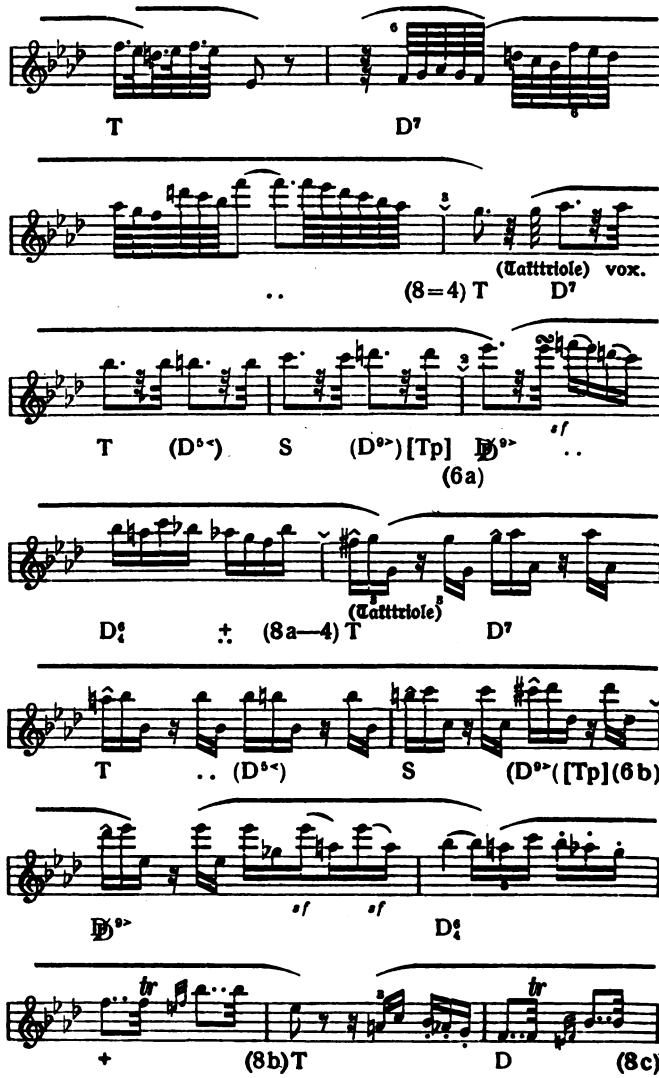


T D⁷ T .. D T (4) D .. T .. (6)

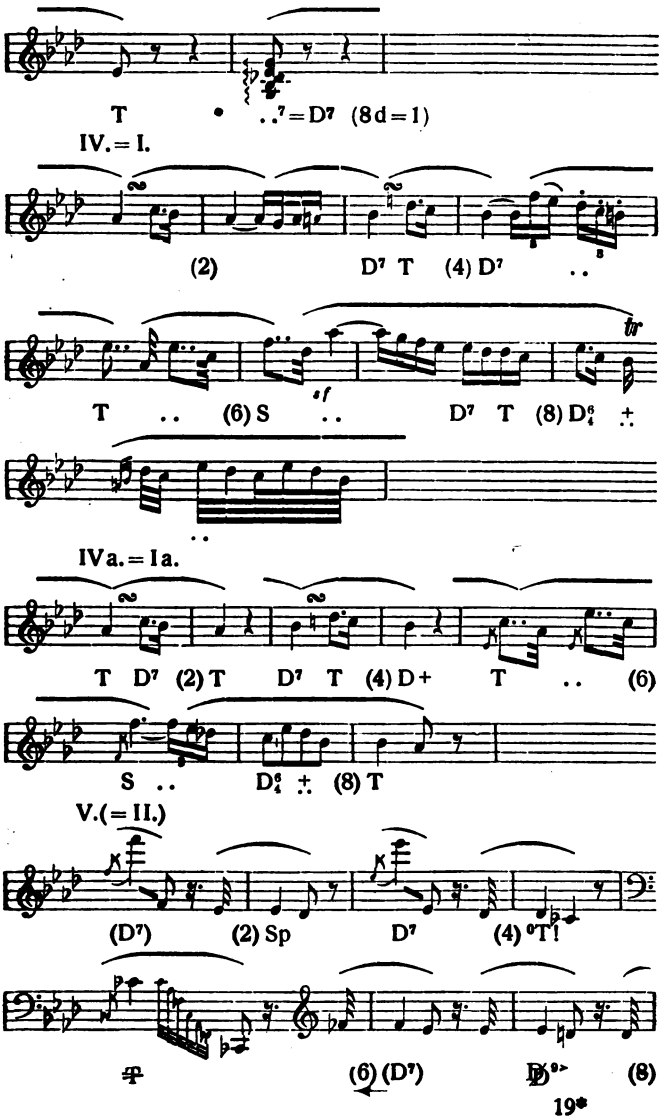
Digitized by Google



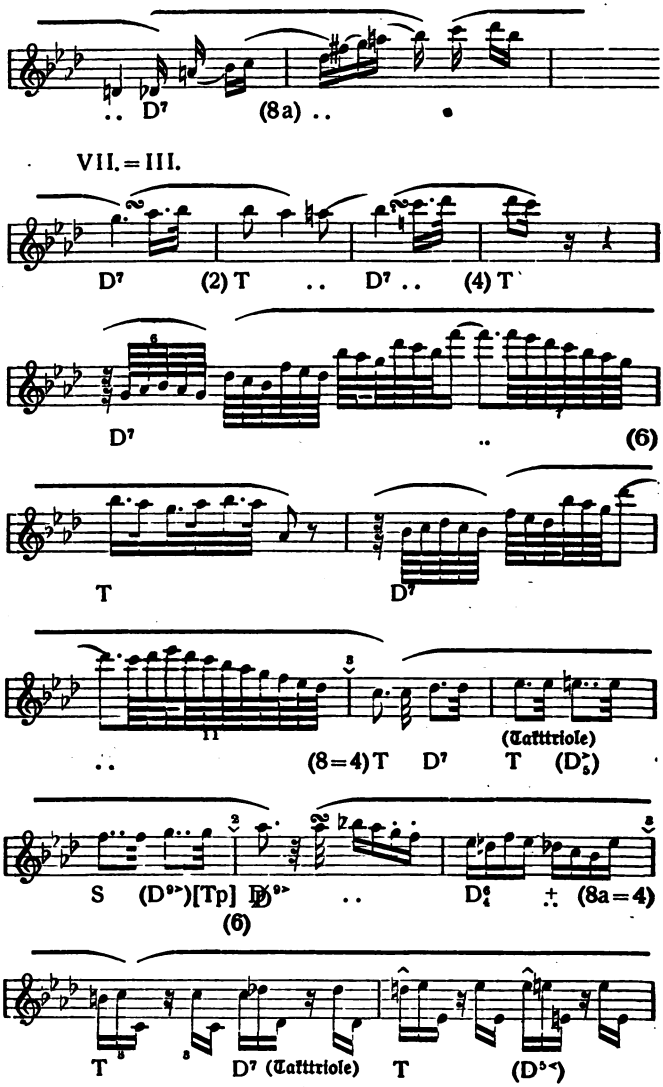
Digitized by Google



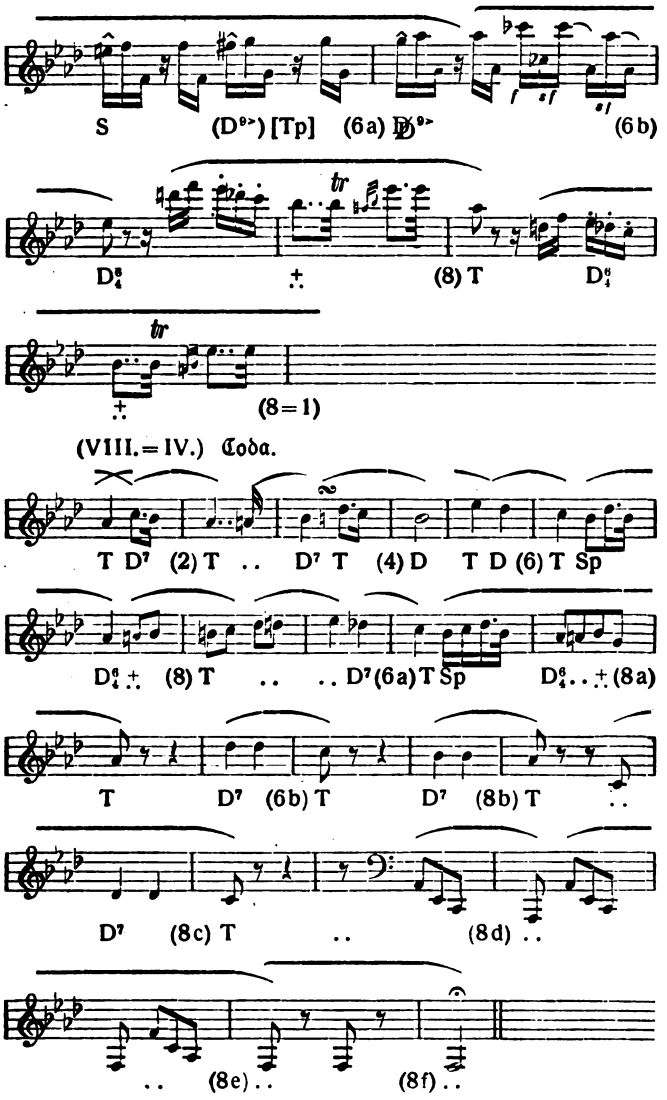
Digitized by Google



Digitized by Google

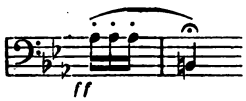


Digitized by Google

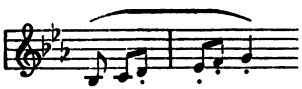


Digitized by Google

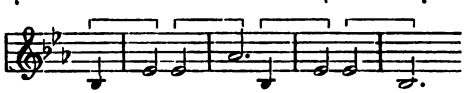
Der Schlußsatz der C-Moll-Sonate, op. 10 I, ein *Prestissimo* ♯, hat Sonatenform. Doch ist die Durchführung sehr kurz, nur eine achttaktige Periode, die das Kopfmotiv verarbeitet und ihm zum Schluß (8a) eine Form gibt, die auf die C-Moll-Sinfonie hinweist:



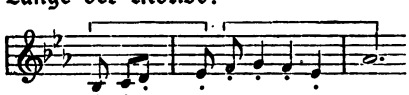
Das zweite Thema (Periode III) kann leicht falsch gelesen werden, nämlich mit Endung bei der ersten Viertelnote:



Der umschriebene Kern der Melodie ist nämlich doch sicher:

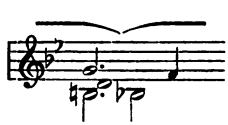


So gelesen, ergibt sich auch wieder das mehrfach betonte Balancement zwischen Auftakt und Endung, mit Wechsel der Länge der Motive:



(1 | 1 3 | 3)

Bemerkenswerterweise ist der Eintritt der Tonart des zweiten Themas (Es-dur, Parallele) nicht durch Halbschluß auf ihrer Dominante (b^+) vorbereitet, sondern erfolgt nach Halbschluß auf der Dominante der Haupttonart (g^+) überraschend. Zu erklären ist die Möglichkeit dieser Bildung damit, daß der erste Ton des zweiten Themas (b) in der Dominante g^+ die Terz erniedrigt und dem g^+ den Sinn der Dp von Es-dur gibt ($g^+ \ldots^{3>} = Dp$):

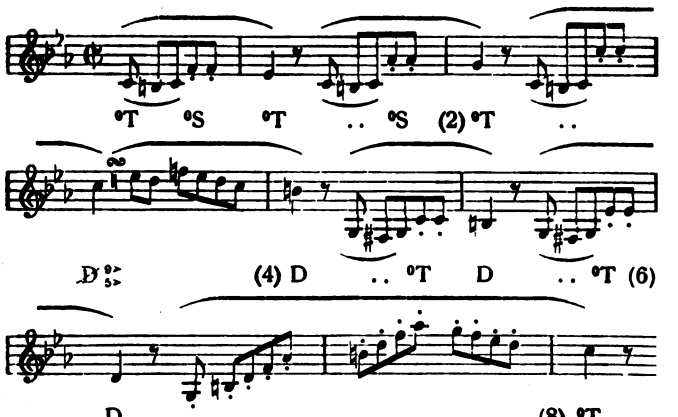


Digitized by Google

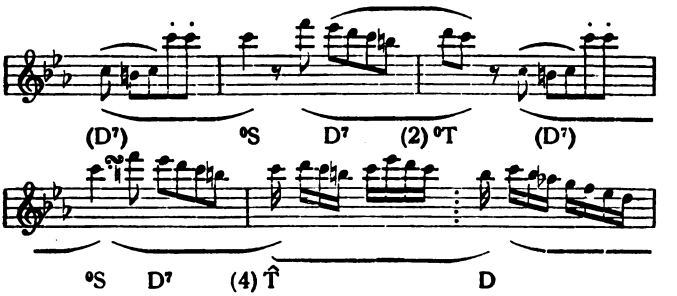
Alles andere ist leicht verständlich. Es sei nur noch auf die beiden Trugschlüsse in den Epilogen des ersten und zweiten Teils hingewiesen, nämlich Periode III bei 7 d (D^7—Tp) und Periode VII bei 7 e (D^7—$\mathfrak{P}^{6-}$). Die Coda bringt in der bei Beethoven so beliebten Weise das zweite Thema in Des-dur (♭, Tonart des Akkords der neapolitanischen Sexte) und läßt diese Fata Morgana verschwinden durch Umdeutung von as c es ges zu as c es fis bzw. a c es fis (D^7 . . $\frac{7}{5}$ $\mathfrak{D}^{6-}$), worauf D_4^6 ∴ ^6T das Ganze befriedigend abschließt.

Finale. *Prestissimo.*

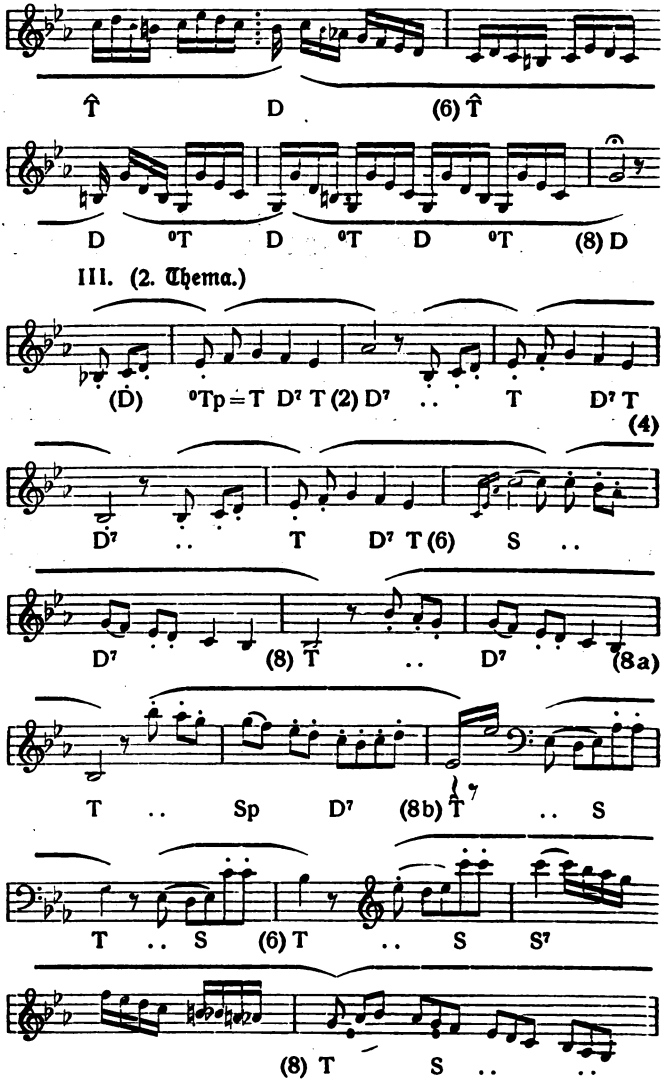
I.



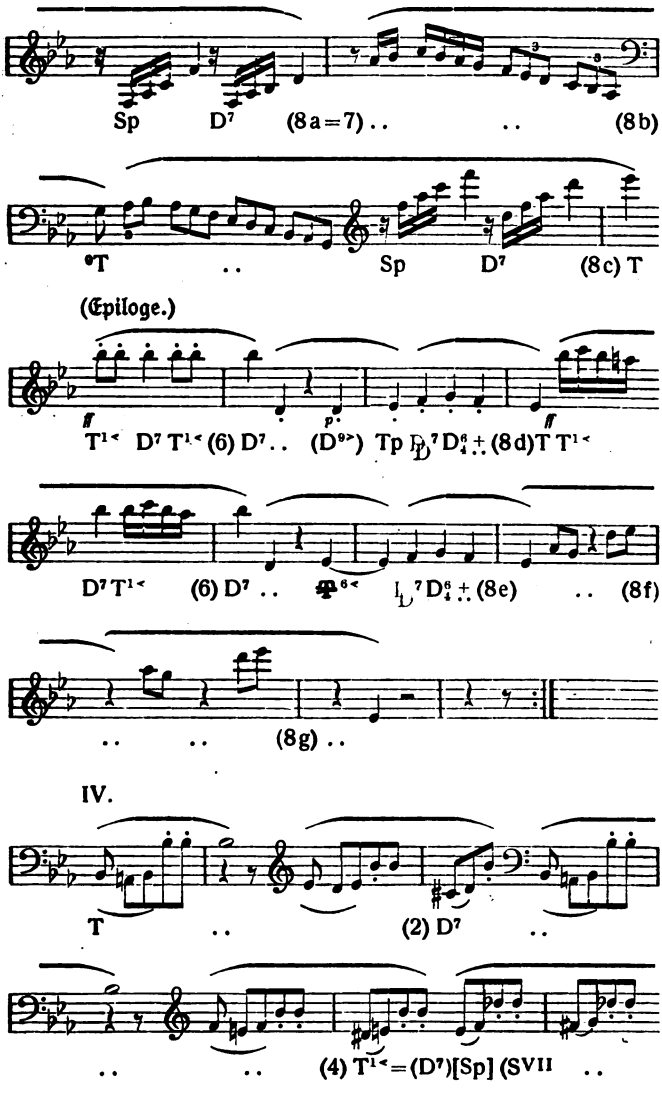
II.



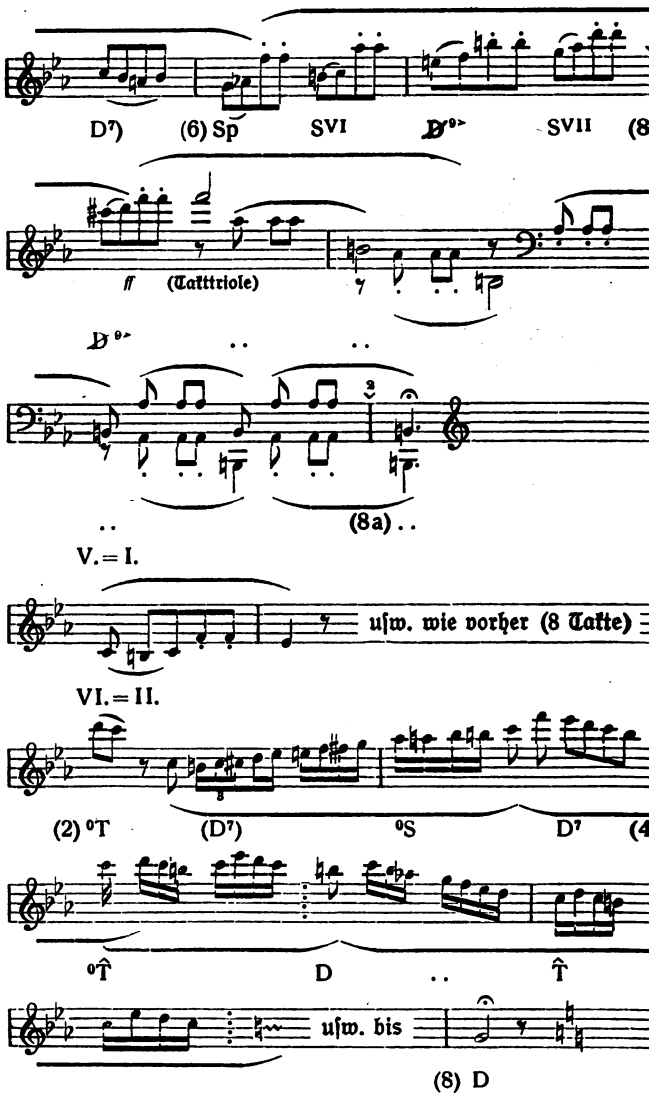
Digitized by Google



Digitized by Google

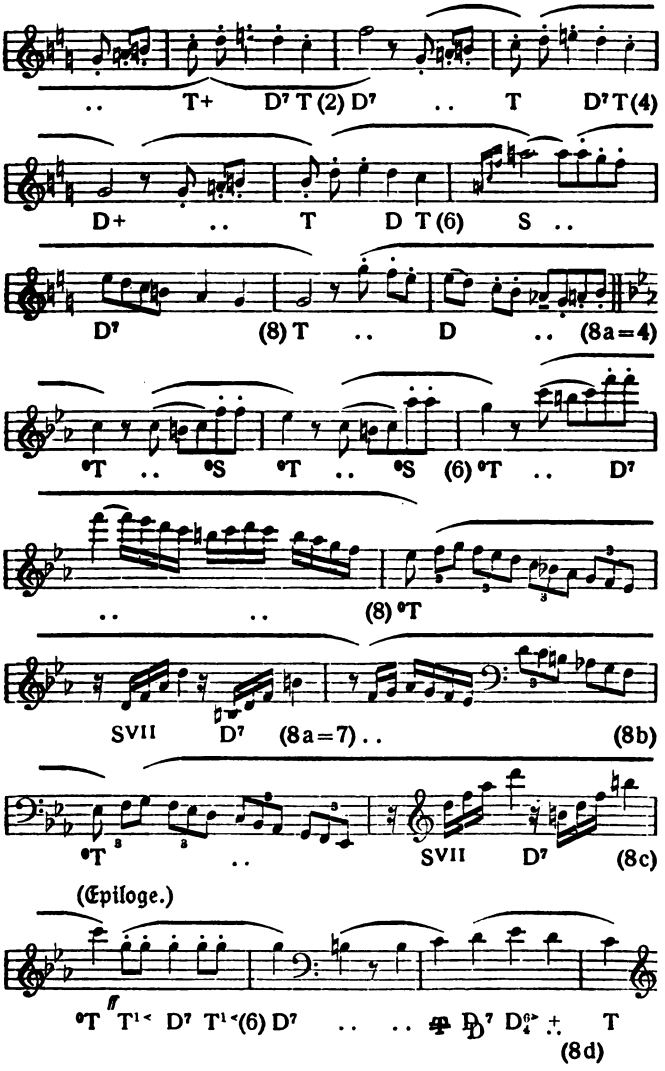


Digitized by Google

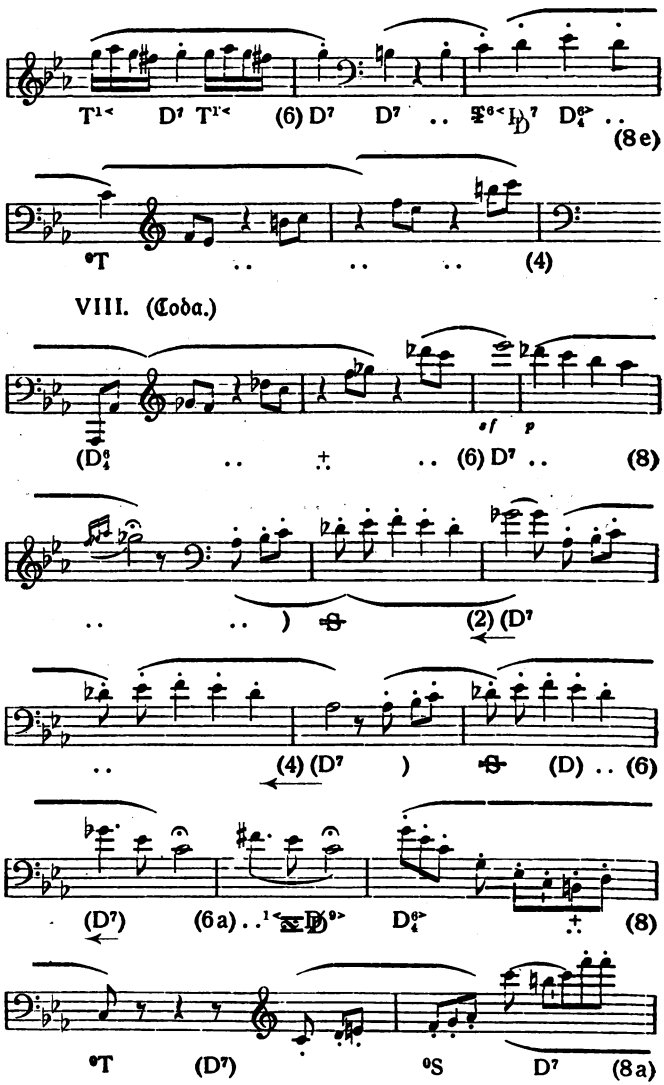


Digitized by Google

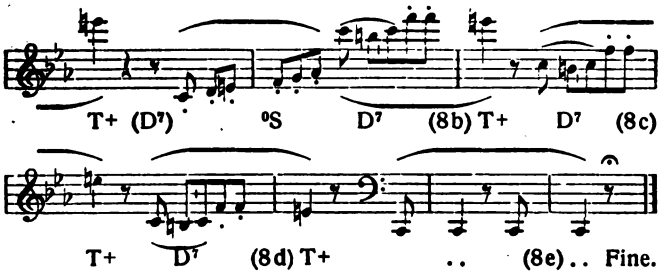
VII. = III. (2. Thema.)



Digitized by Google



Digitized by Google

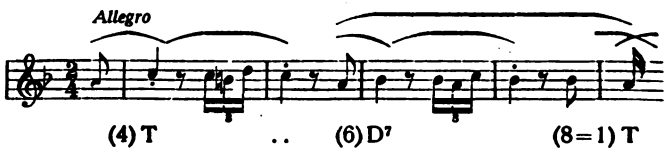


Sonate 12, F-dur, op. 10 II.

Der Gräfin von Browne, geb. von Dietinghoff, gewidmet. Komponiert 1796—1798, erschienen 1798 bei Josef Eder in Wien, angezeigt 26. September. Auch dieser Sonate eignet wie der in C-Moll op. 10 I nicht sowohl Großartigkeit als Zierlichkeit. Die Motive sind zumeist kleingliedrig und erfordern minutiöses Eingehen des Vortrags auf ihre Struktur. — Wird diese Vorbedingung erfüllt, so wird auch sie das Interesse lebhaft beschäftigen, und abfällige Urteile über ihren Wert werden sich niemandem auf die Lippen wagen. Gleich der Anfang des ersten Satzes bringt ein Problem, nämlich die Zwölftaktigkeit der beiden Perioden, die wohl so aussehen, als belegten sie Typen, wie sie die Theoretiker des 18. Jahrhunderts (Josef Riepel 1752, H. Chr. Koch 1782—1793) aufstellen zu müssen glaubten, nämlich Trennungen von Vordersatz und Nachsatz einer Periode durch eine zwischen beide eingeschobene selbständige Periode. Riepel würde die Takte 1—4 mit 13—16 wegen ihrer motivischen Identität zu einer Periode zusammenrechnen und Takt 5—12 als eine zweite zwischen diese beiden Halbsätze eingeschobene Periode definieren. Ich glaube in meinem System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 230 ff., in den ‚Vorhängen' (das Wort als Gegensatz zu ‚Anhang' verstanden) ein Phänomen der musikalischen Formgebung aufgedeckt zu haben, das eine große Zahl viel umstrittener Stellen in der Musik der großen Meister befriedigend erklärt, zu denen auch der Anfang des ersten Satzes von

Digitized by Google

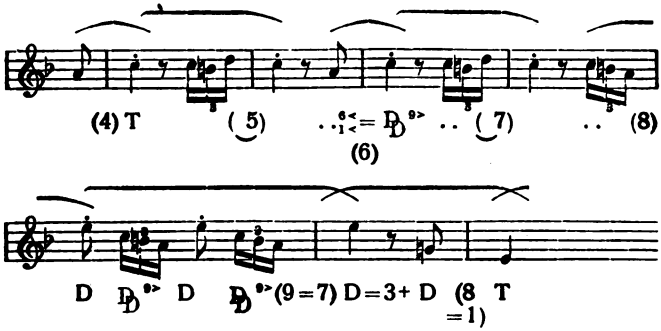
Beethovens op. 10 II gehört. Wenn A. B. Marx in den vier ersten Takten von op. 7 die ‚unterste Form der Einleitung' sehen zu müssen glaubte (vgl. oben S. 231), so meinte er damit das, was ich Vorhang genannt habe. Hätte er dasselbe von dem Anfang von op. 10 II gesagt, so würde ich ihm freudig beistimmen. Zwar spricht er in seiner „Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Musikwerke" (1863) S. 103 von den präludierenden ersten Takten und dem aus je zweimal vier Takten bestehenden ersten Hauptsatze und dem ersten Seitensatze in C-dur, so daß es nicht ganz ausgeschlossen ist, daß ihm eine ähnliche Erklärung im Sinne lag, wie ich sie hier gebe. Für op. 7 bleibt aber seine Auffassung unhaltbar. Das Wesen des ‚Vorhangs' beruht darin, daß er dem eigentlichen Anfange eine kurze Bildung vorausschickt, die dem Anfangswerte eine Schlußwirkung gibt, welche durch den wirklichen Anfang aufgehoben wird und also die Umdeutung eines schweren Wertes zu einem leichten bedingt (8 = 1, 8 = 2). Ein ‚Vorhang' ist also ein **Generalauftakt zum Ganzen.** Ich verweise diesbezüglich nur auf die beiden Töne a cis zu Anfang des Adagio von op. 106 und die beiden Akkorde T—S$^{\text{VI}}_{\text{V}}$ bzw. T— .. zu Anfang von Brahms' F-dur-Sinfonie. Im vorliegenden Falle ist das vorausgeschickte Stück erheblich länger, nämlich viertaktig. Doch sind auch hier nur zwei Harmonien der beginnenden Tonika vorangestellt (Periode I):



In Periode III ist die Sachlage noch komplizierter, da mit Erreichung des 8. Taktes noch nicht der Beginn des neuen thematischen Gebildes (Periode IV) erfolgt, sondern der Vorhang erst noch einen Halbschluß auf e⁺ macht und denselben eintaktig bestätigt (8a) und erst dann über g⁺ (= D) zur Tonika c⁺ übertritt. Das bedeutet aber nichts Geringeres

Digitized by Google

als eine Umdeutung von 8a zu 7, so daß das C-dur-Thema doch ebenfalls mit 8b = 1 ansetzt. Der Halbschluß auf c^+ läßt eine Wendung nach A-Moll erwarten, aber der E-dur-Akkord wird zum Terzklang von C-dur (3^+) und es erfolgt der Fortgang $e^+ — g^+ — c^+$ mit Schlußbedeutung (ich gebe daher dem g ein ♮):



Über solche Möglichkeit, den E-dur-Akkord in C-dur direkt als Oberterzklang zu verstehen, habe ich mich schon öfter ausgesprochen. Der Gedanke, durch 3^+ für den Oberterzklang und durch III^+ für den Unterterzklang (bzw. für Moll: ^0III und ^{03}) auch die Bezifferung zu vervollständigen, ist wohl der Beachtung wert; denn $e^+—g^+—c^+$ ist mit (D) [Tp]-D-T wohl nicht einfach genug charakterisiert.

Der erste Satz gliedert sich in nicht weniger als zwanzig Perioden, nämlich:

I. (Vorhang): 4—8 (= 1) [4 Takte].
II. (Hauptthema): 1—8 [8 Takte].
III. (vgl. I): 4—9 (= 7a), 8a (= 1) [6 Takte].
IV. (C-dur): 1—8, 5a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 8d, 8e, 8f [19 Takte].
V. (zweites Thema): 1—8 (8 Takte).
VI. (Anhänge): 1—2, 3, 3—4, 5, 6, 5a—6a, 7—8 [11 Takte].
VII. (Epiloge): 1—8, 8a [= 9 Takte] :‖: (Reprise), Generalauftakt 6—8b (= 1).
VIII: 1—8 [8 Takte].

Digitized by Google

IX.: 1—2 (= 3)—4, 5—8 (= 1), 1—2 (= 3)—4, 3a—4a, 5—8 (= 6a), 7a—8a, 7b—8b [19 Takte].

X.: 1—8 [= 8 Takte].

XI.: 1—6, 5a—6a, 5b—6b, 7 — 𝄾 7 [= 11 Takte].

XII.: (= I, in D-dur, Vorhang): 4—8 (= 1) [4 Takte].

XIII. (= II, in D-dur): 1—8 [8 Takte].

XIV. (= I) Vorhang: 4, 5—6, 5a—6a, 7—8 (= 1) [= 6 Takte].

XV. (= II, in F-dur): 1—8 [= 8 Takte].

XVI. (= IV, in F-dur): 1—8 [= 8 Takte].

XVII.: 1—8 (= 6a), 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 7d—8d, 8e [= 17 Takte].

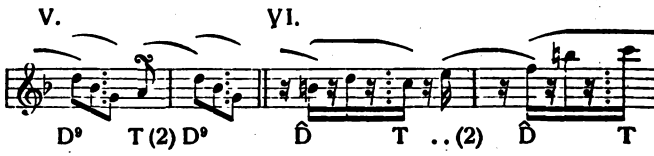
XVIII. (= V, zweites Thema): 1—8 [= 8 Takte].

XIX. (= VI, Anhänge): 1—2, 3, 3—4, 5, 6, 5a—6a, 7—8, 7a—8a [= 13 Takte].

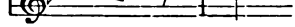
XX. (Epiloge): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 8c [= 13 Takte].

In Summa 202 Takte.

Der erste Teil (die Themen-Aufstellung) umfaßt also die Perioden I—VII, die Durchführung die Perioden VIII bis XI, der Schlußteil (Wiederkehr der Themen, beginnend mit I in D-dur) die Perioden XII—XX. Weiterer Nachweise besonderer Verhältnisse bedarf es nach dem oben Gesagten nicht. Meine Deutung des zweiten Themas (V) nimmt für dasselbe und ebenso für die Anhänge (VI) fortgesetzt weibliche Endungen bzw. Anschlußmotive an:

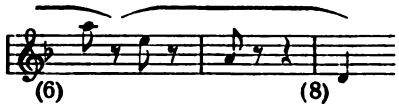


Für den Anfang der Durchführung (Periode VIII) könnte in Frage kommen, ob nicht die Arbeit mit dem Schlußmotiv des ersten Teils:

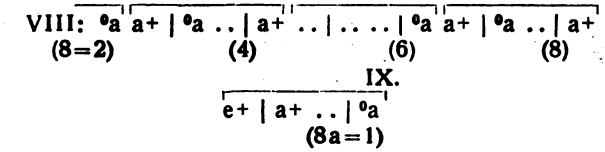


Digitized by Google

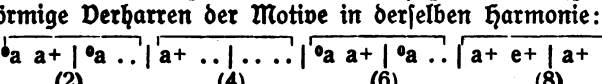
möglichst in demselben metrischen Sinne durchzuführen wäre, wie ihn das beginnende:



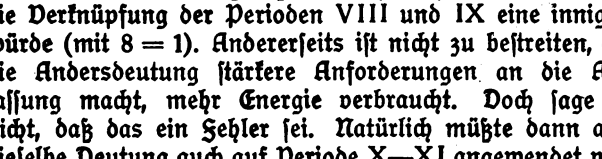
hat, d. h. also, anfangend mit dem schweren Takte und nicht mit zweitaktigen, sondern mit dreitaktigen Gliedern (Schwer — Leicht — Schwer). Die Andersdeutung würde hauptsächlich die VIII. Periode umgestalten, nämlich derart, daß die Umdeutung zu Beginn derselben als 8 = 2 zu werten wäre und dann der Abstieg zur Oktave durchweg nicht als von leicht zu schwer, sondern von schwer zu leicht geschehend gelten müßte:



Das wäre allerdings lebensvoller, kräftiger als das gleichförmige Verharren der Motive in derselben Harmonie:

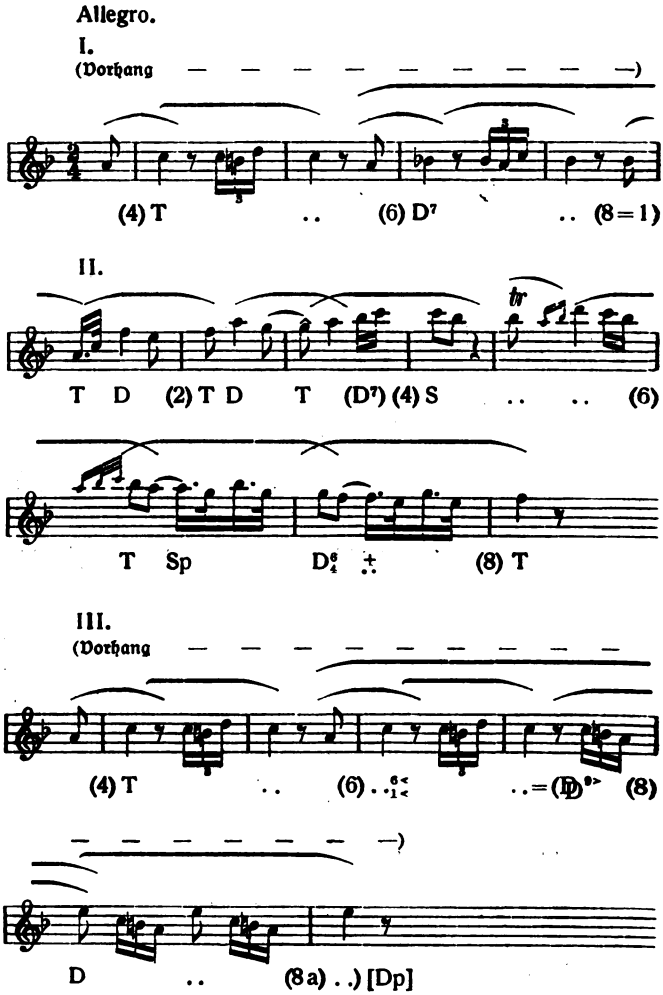


und die neue Deutung ergäbe auch noch den Vorteil, daß die Verknüpfung der Perioden VIII und IX eine innigere würde (mit 8 = 1). Andererseits ist nicht zu bestreiten, daß die Andersdeutung stärkere Anforderungen an die Auffassung macht, mehr Energie verbraucht. Doch sage ich nicht, daß das ein Fehler sei. Natürlich müßte dann aber dieselbe Deutung auch auf Periode X—XI angewendet werden, nämlich in dieser Form:



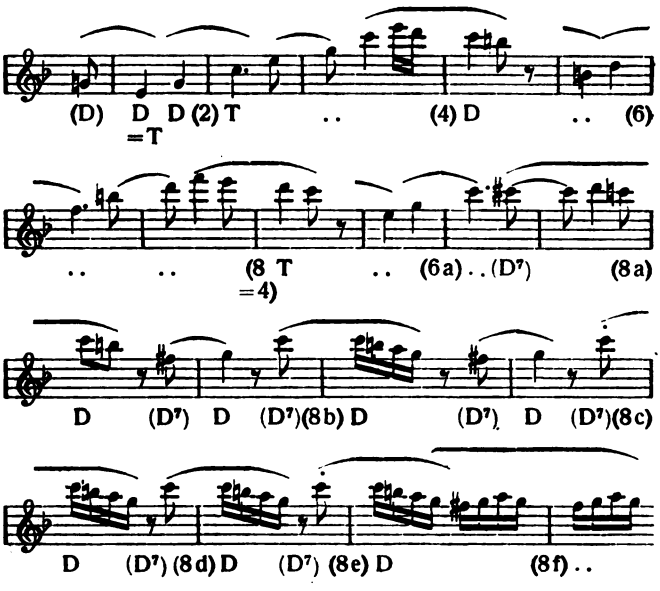
Digitized by Google

Ich gebe hier nun die Skizze der Analyſe des Satzes mit der einfacheren und wohl ſchlechteren Deutung:

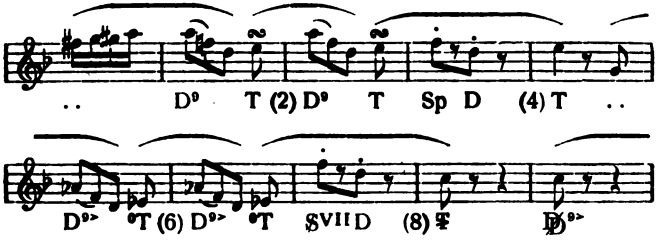


Digitized by Google

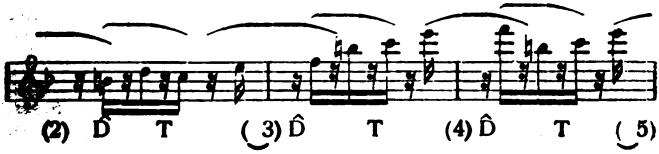
IV.



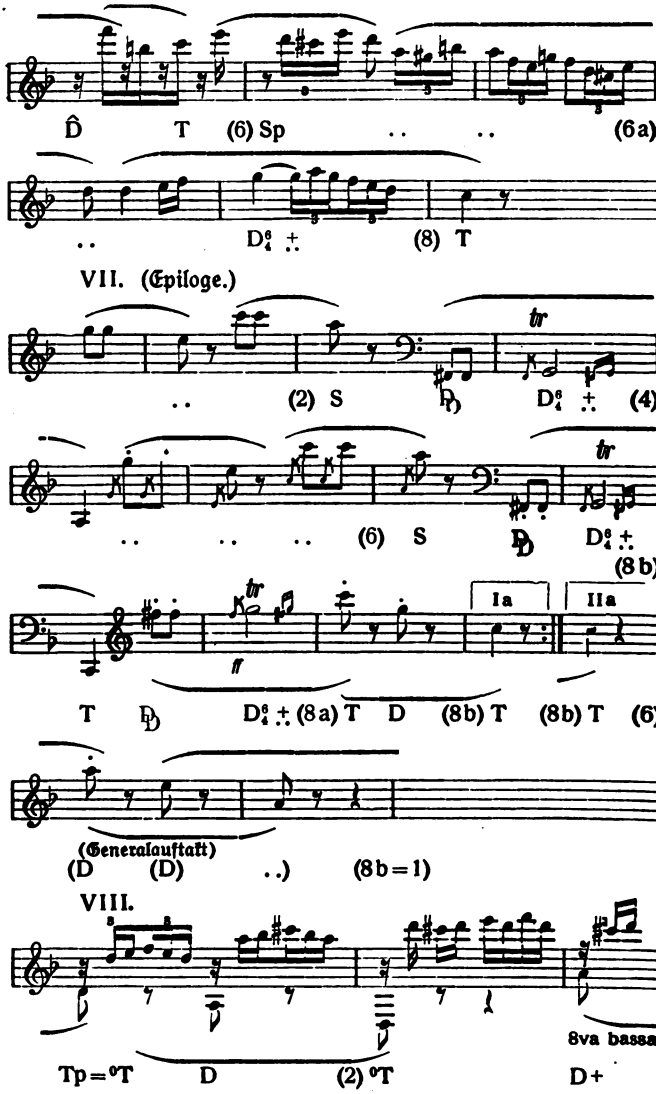
V. (2. Thema.)



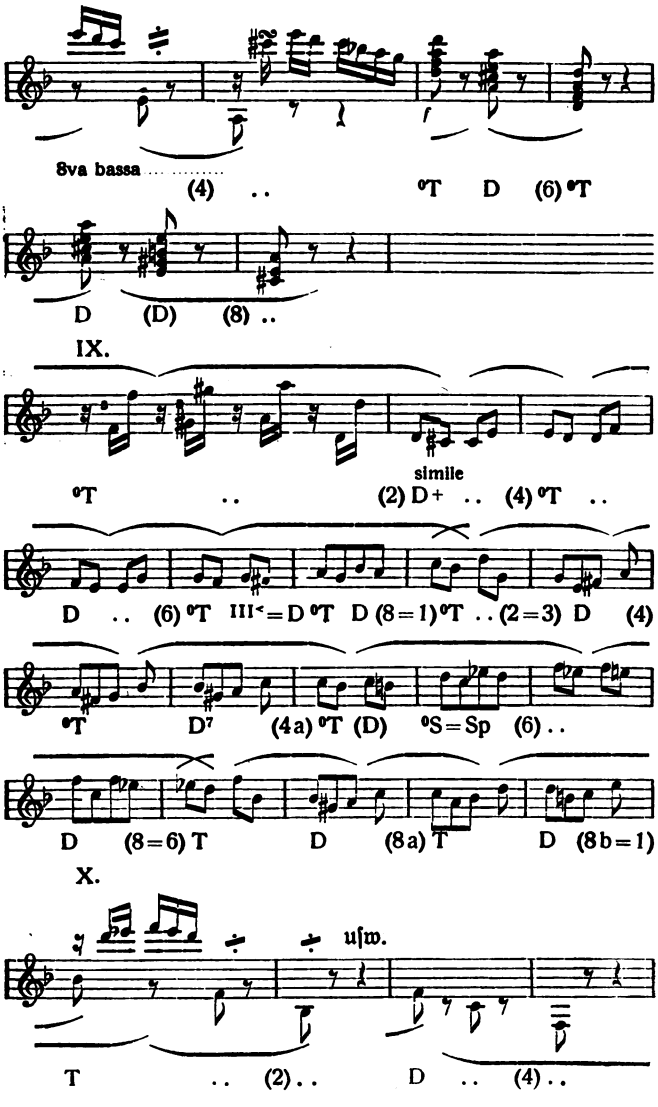
VI.



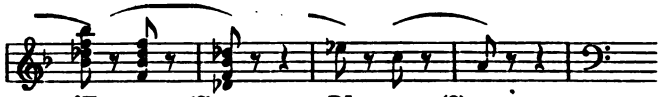
Digitized by Google



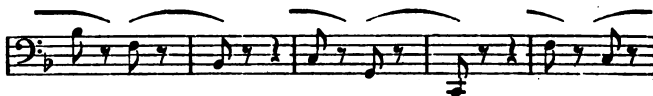
Digitized by Google

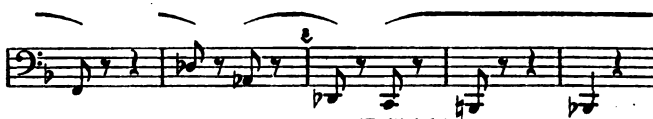


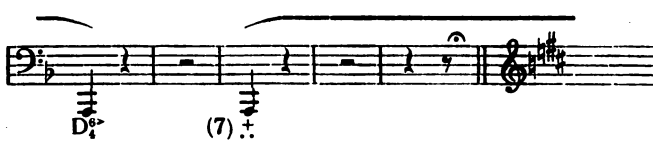
Digitized by Google



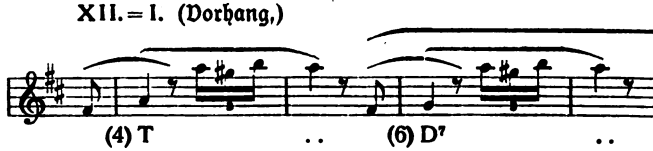
XI.



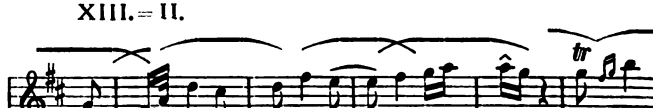


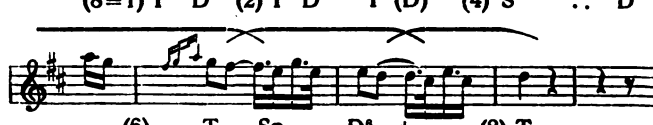


XII. = I. (Vorhang,)



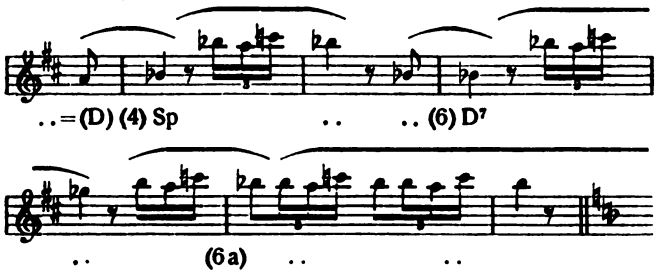
XIII. = II.



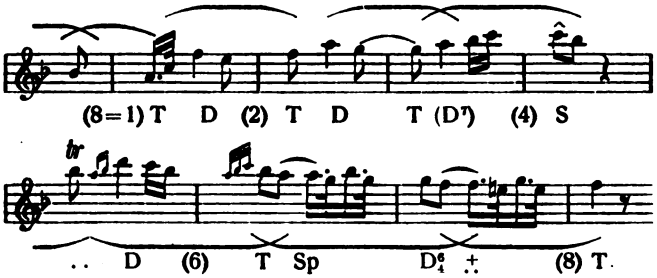


Digitized by Google

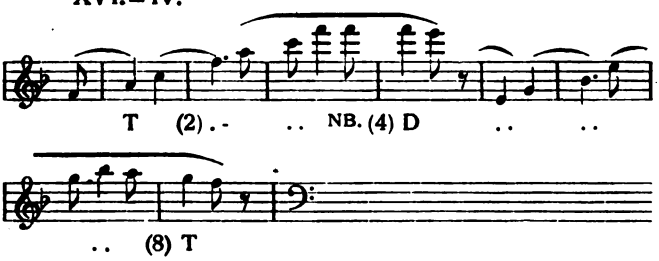
XIV. = I.



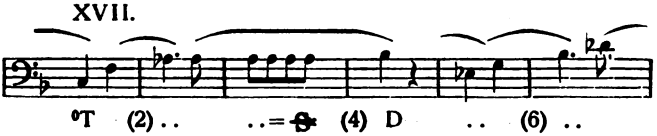
XV. = II.



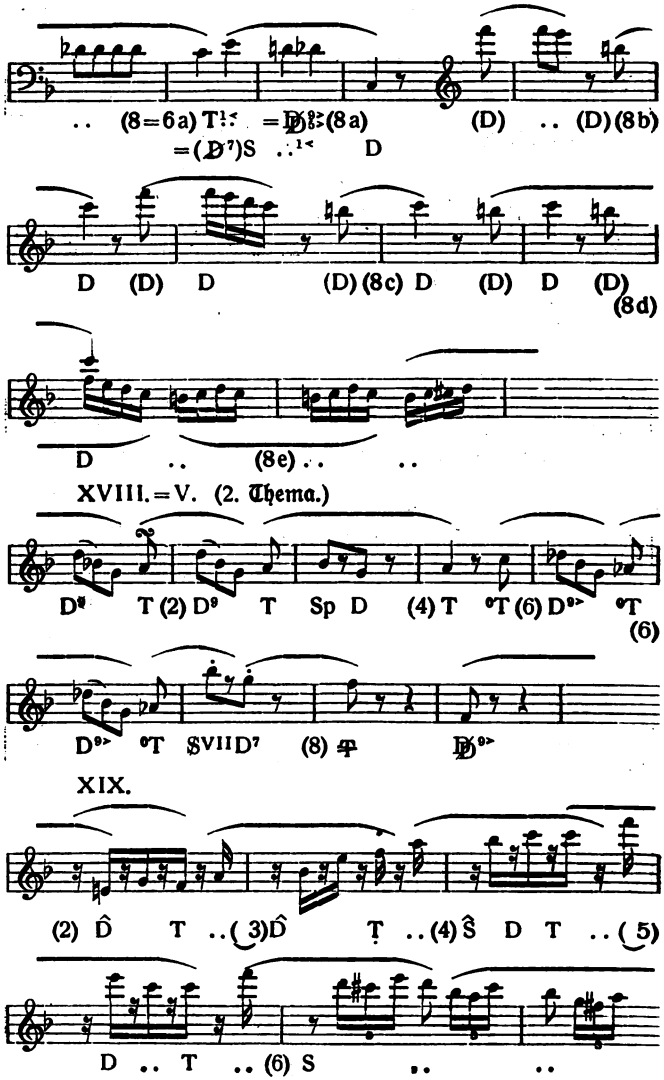
XVI. = IV.



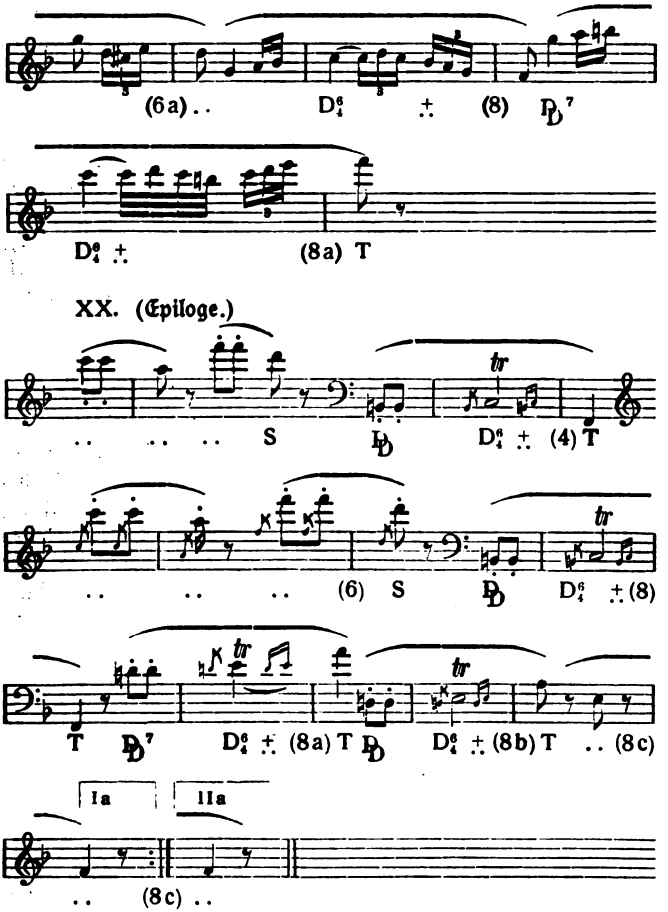
XVII.



Digitized by Google



Digitized by Google



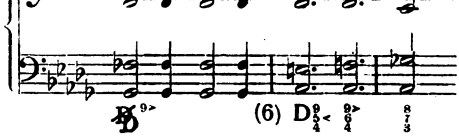
Während op. 10 I als einzigen Mittelſatz ein Adagio hat, bringt op. 10 II ein Scherzo (nicht als ſolches, ſondern nur als *Allegretto* bezeichnet), verzichtet alſo auf den langſamen Satz. Aber das Fehlen eines ſolchen wird gar nicht fühlbar, da das Trio des Allegretto dafür Erſatz bietet. Einer lang-

Digitized by Google

sameren Temponahme bedarf es für das Trio nicht. Da in demselben die punktierten Halben Zählzeiten sind, wird es doch langsamer und mehr andante- oder adagioartig wirken, selbst wenn es sogar etwas schneller genommen wird als das Allegretto. Die Harmoniebewegung ist eine so gedehnte (alle zwei Takte), daß die Illusion eines langsamen Tempo wohl auf ihr großenteils beruht. Dagegen wirkt der Hauptteil durch das Unisono des Kopfthemas prestoartig, gespensterhaft huschend, ähnlich dem zweiten Satze von op. 27 I (Es-dur), der die Tempobezeichnung *Allegro molto e vivace* hat. Die drei Hauptteile des Satzes sind durch die Wechsel der Vorzeichnung direkt ins Auge fallend:

A: Periode I—IV, in F-Moll (4♭).
B (Trio): Periode V—VII, in Des-dur (5♭).
C: Periode VIII—XII, wieder in F-Moll (4♭).

Der Trioteil (B) setzt, wie üblich, nach Ganzschluß in F-Moll ohne Überleitung in Des-dur ein und führt mit einem kurzen Rückgange (5a—8a = 1) zur Wiederholung des ersten Teils (C). Gegen Ende des Trioteils ereignet sich eine Harmoniewirkung von exquisitem Reiz, wie ihrer auch bei Beethoven nur wenige zu finden sind, nämlich Periode VII beim zweiten Vortrag von Takt 6—7:



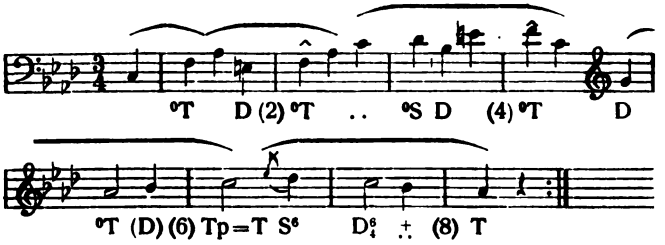
Dieses Hinschmelzen aus $\flat\text{H}^{9}$ über den Dominant-Quartsextakkord (der aber selbst in keinem Moment vollständig dasteht) in den D^7-Akkord ist von einer beispiellosen Zauberwirkung. Solche Stellen offenbaren den Romantiker Beethoven, der dem Augenblicke zuruft: „Verweile doch, du bist so schön!"

Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:

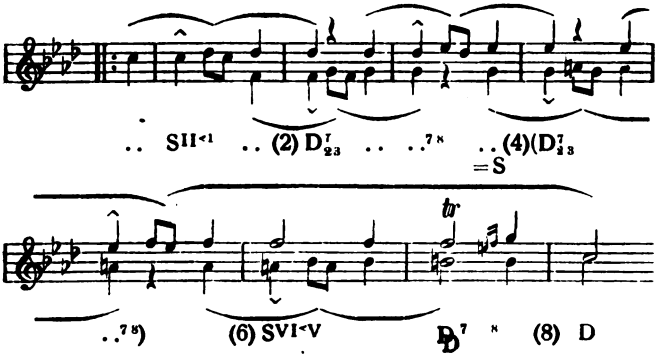
Digitized by Google

Allegretto.

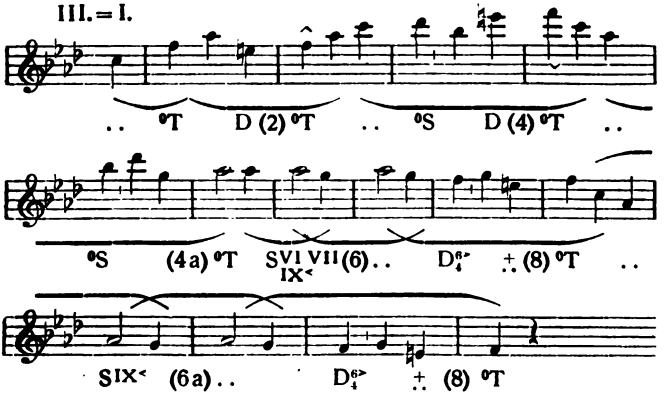
I.



II.

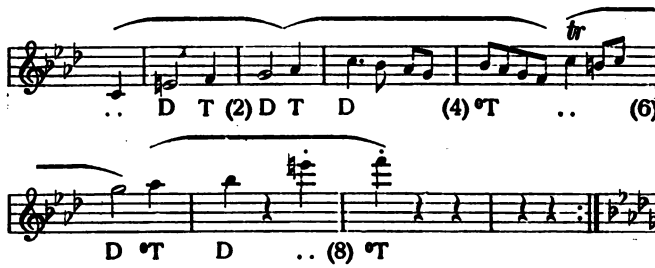


III. = I.

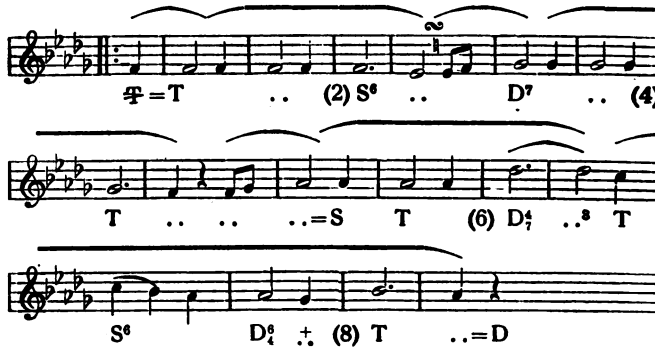


Digitized by Google

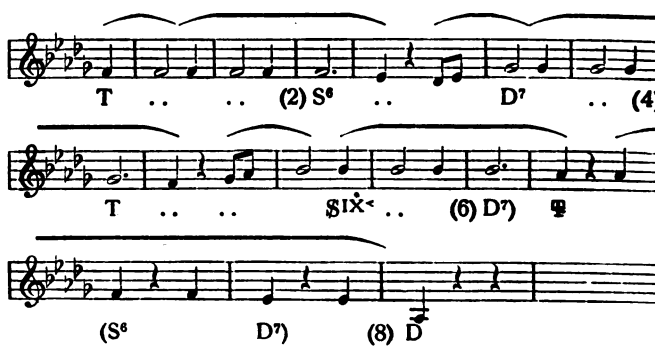
IV.



V. (Trio.) (d. | d.)

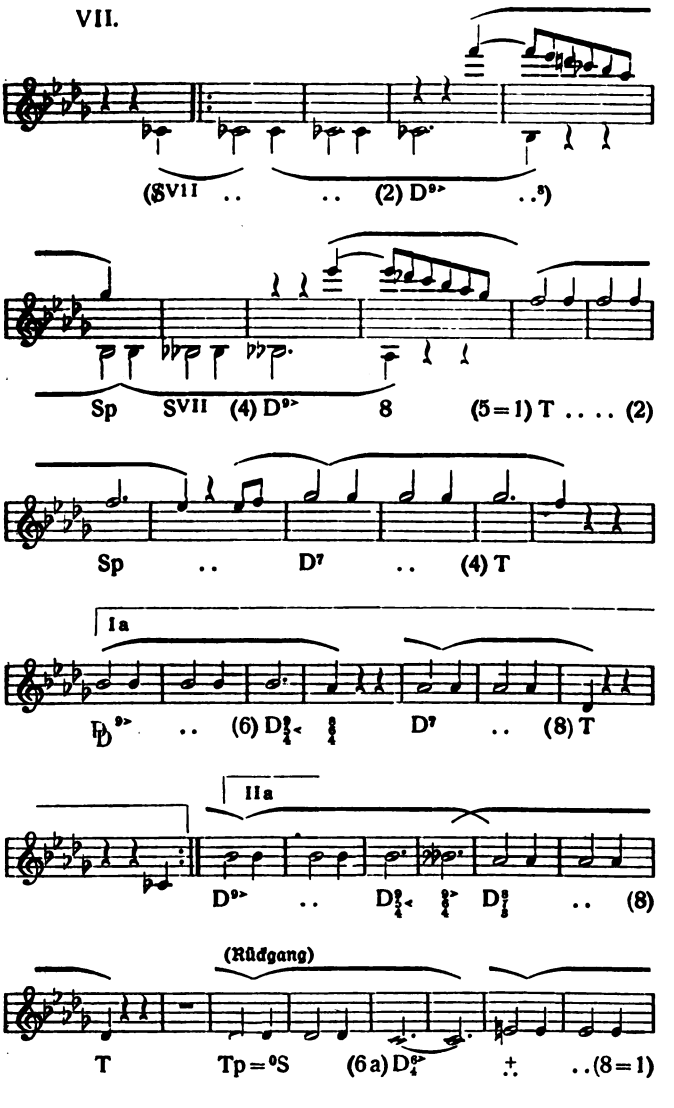


VI.



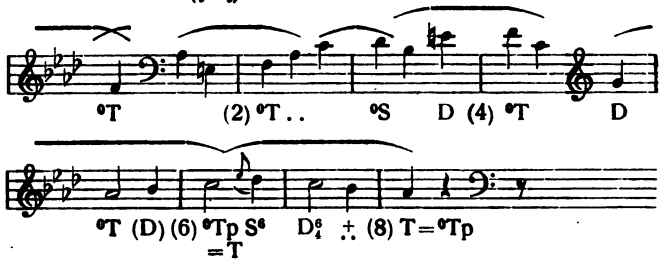
Digitized by Google

VII.

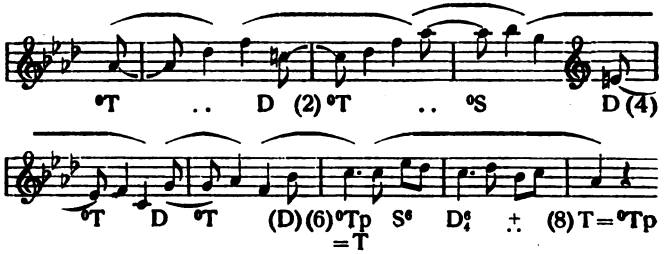


Digitized by Google

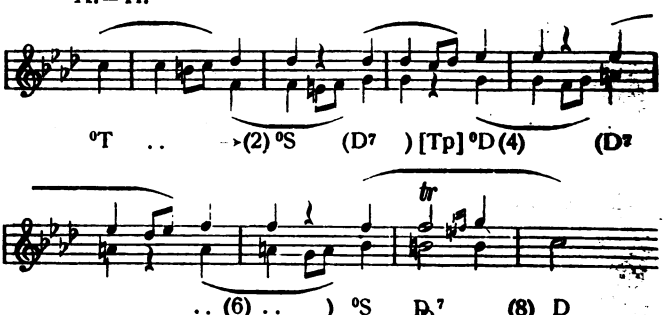
VIII. = I. (♩ | ♪)



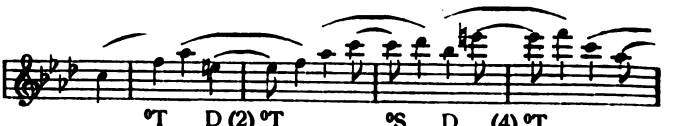
IX. = I.



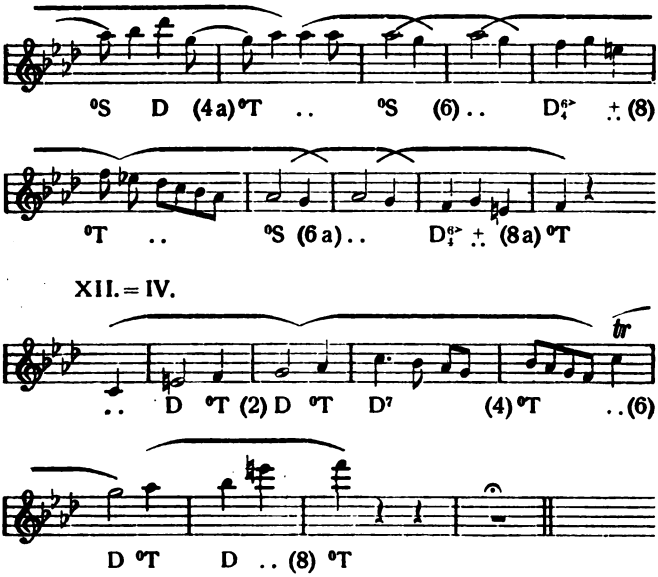
X. = II.



XI. = I.



Digitized by Google



Wir kommen zu dem Schluß-Satze, der mit „Presto" überschrieben ist. A. B. Marx macht in seiner Kompositionslehre (Band III, S. 570ff.) zu diesem Satze die Bemerkung: „In diesem reizenden Fa-Presto-Impromptu wird mit Sonate und Fuge mutwilliger Scherz getrieben. Die letztere nimmt sich dabei aus wie ein Greis, den ein Kind am Bart zupft." Und Lenz (a. a. O. S. 107) bemerkt dazu: „Man könnte allenfalls bestreiten, daß nur ein Gedanke an Fuge dabei sei." Nun — eines ernstlichen Protestes bedarf es wohl angesichts des von Marx angewandten Bildes nicht; so viel ist doch wohl immerhin von fugenartigem Wesen in dem Satze, daß das Bild berechtigt ist. An anderer Stelle sagt Marx (Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke, S. 105): „Der letzte Satz ist Presto überschrieben. Wohl mag Beethoven in seiner virtuosen Zeit so gespielt haben — später, als er mehr darauf Bedacht nahm, alles zu vollem Verständnis zu bringen, schwerlich. Der Satz ist

Digitized by Google

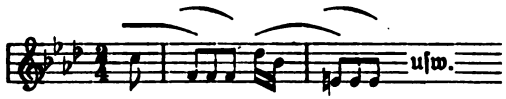
weder glänzend noch leidenschaftlich, sondern launig. Jenes würde er auch durch das schnellste Zeitmaß nicht werden; aber sein Humor würde verwildern, wenn man nicht ein Weniges vom Presto abläßt." Das ist sehr richtig. Hätte Beethoven die Tempobezeichnungen des zweiten und dritten Satzes vertauscht, d. h. jenen Presto und diesen Allegretto überschrieben, so wäre damit kein Unheil angerichtet worden. Der immanente Charakter der Themen beider Sätze wird jeden Musiker von Instinkt davor bewahren, das Allegretto zu verschleppen oder das Presto zu überhetzen.

Sehen wir nun zu, welche Bewandtnis es mit der Sonatenform und Fugenform in diesem Satze hat, so stellt sich heraus, daß Marx vollkommen recht hat, wenn er von einem mutwilligen Scherze mit beiden spricht. Elemente der Sonatenform sind die Zweiteiligkeit des Satzes (mit Reprise beider Teile) und die Wiederkehr von Teilen des ersten Satzes im zweiten Teile mit Transposition in die Haupttonart. Aber wir vermissen ein durch gegensätzlichen Charakter abstechendes zweites Thema. Auch ist es nicht ganz leicht, einwandfrei zu bestimmen, wie weit zu Anfang des zweiten Teils die Durchführung reicht. Umfaßt dieselbe die Perioden IV—IX, da bei Periode X im Baß das Kopfthema wieder in F-dur erscheint, oder nur die Perioden IV—VI, da in Periode VII das, was wir wohl als ein zweites Thema ansprechen müssen (Periode III) in D-dur (!) auftritt? Auch das unruhige, modulatorische Wesen nach Wiedereintritt der Themen (Periode IX—XII, 1. Thema in F-dur, C-Moll, G-dur, B-Moll, F-Moll, F-dur) widerspricht der Sonatenform.

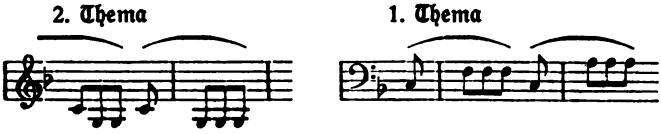
Auf die Fuge weist in der Hauptsache nur der Umstand, daß der Satz einstimmig beginnt und daß das melodische Gebilde der vier Anfangstakte immer wieder aufgenommen und nachgeahmt wird. Der Satz hat also eigentlich nicht komplexive Themen im Sinne des modernen Instrumentalstils, sondern ein einfaches melodisches Thema im Sinne der Altklassiker. Zufällig hat dieses Thema einige Ähnlichkeit mit dem Thema derjenigen Bachschen Fuge, welche sich vielleicht am stärksten dem homophonen harmonischen Stile

Digitized by Google

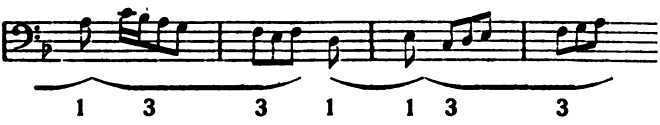
nähert: der F-Moll-Fuge im zweiten Teile des Wohltemperierten Klaviers:



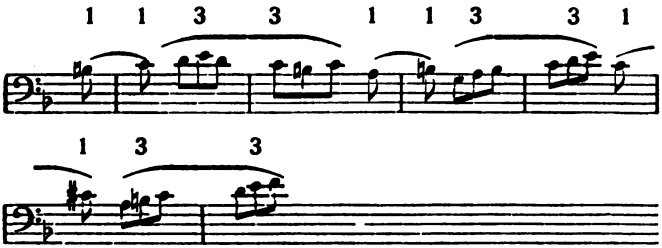
Noch mehr als das Kopfthema gleicht diesem Bachschen Thema das, was wir im Sinne der Sonatenform als das zweite Thema bezeichnen müssen (Periode III). Auch hier ist aber wieder vor uniformer Abgrenzung der Taktmotive zu warnen, die ja die Ähnlichkeit mit Bachs Thema noch verstärken würde:



Die Kontrapunktierungen Beethovens erweisen ganz bestimmt, daß er wechselnd Endungen von einem und von drei Achteln gemeint hat. Sogleich der erste Gegensatz (Takt 5—8):



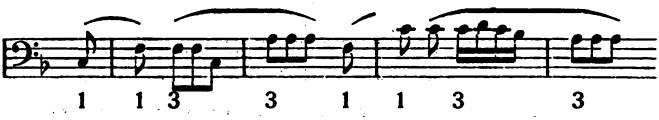
ebenso Takt 9—14:



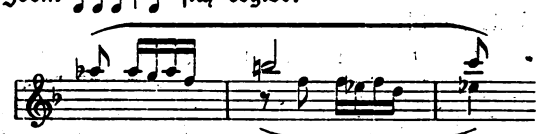
Das sind doch gar nicht mißzuverstehende Fingerzeige, daß das Thema selbst in eben derselben Weise mit Wechsel

Digitized by Google

zwischen längeren und kürzeren Endungen gelesen werden muß:



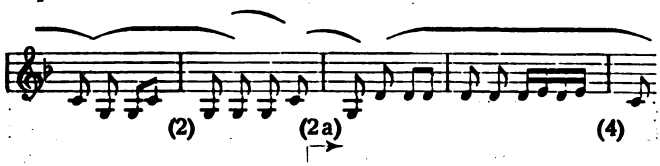
Also auch hier wieder das Balancement der Endungen und Auftakte (1|1, 3|3). Verkehrt wäre es aber, aus solchen Beobachtungen ein starres Gesetz ableiten zu wollen, daß nicht mehrere Taktmotive nacheinander gleiche Form haben könnten. Sequenzartige Bildungen, wie sie auch in diesem Satze mehrfach vorkommen, fordern bleibende Form der Motive; z. B. wird der Anfang der Durchführung, der „dem Kopfthema in der Tonart As-dur einen Vorhang" von 4 Takten vorausschickt, nur richtig verständlich, wenn man ihn mit $^3/_8$ Auftakt für die Takte 5—8 liest und erst mit dem Eintritt des Themas wieder wechselnde Endungen annimmt. Gerade dieses Wiederumschlagen in die andere Art der Motivbegrenzung hebt dann das eigentlich thematische Gebilde ab gegen das, mit Marx zu reden, „mehr gangartige" Übergangsgebilde; vgl. auch die zweitaktigen Phrasen des Rhythmus ♪ ♫ | 𝅗𝅥 | ♪, aus dem sich Periode VI in Nachbildung des Schlusses von Periode V aufbaut, deren Zweitaktigkeit aber durch zwei gleiche Taktmotive der Form ♫ | ♪ sich ergibt:



Mehrmals bringt auch dieser Satz wieder die Notwendigkeit, dreitaktige Melodieglieder zu erkennen („Dreier" würde Riepel sagen), die dadurch entstehen, daß auf einen zweiten oder sechsten Takt ein nochmaliges Sichaufstützen erfolgt, so daß also zwei schwere Takte einander unmittelbar folgen, aber nicht mit dem Sinne der schlichten Bestätigung des Erreichten (vgl. mein ‚System der Rhythmik und Metrik',

Digitized by Google

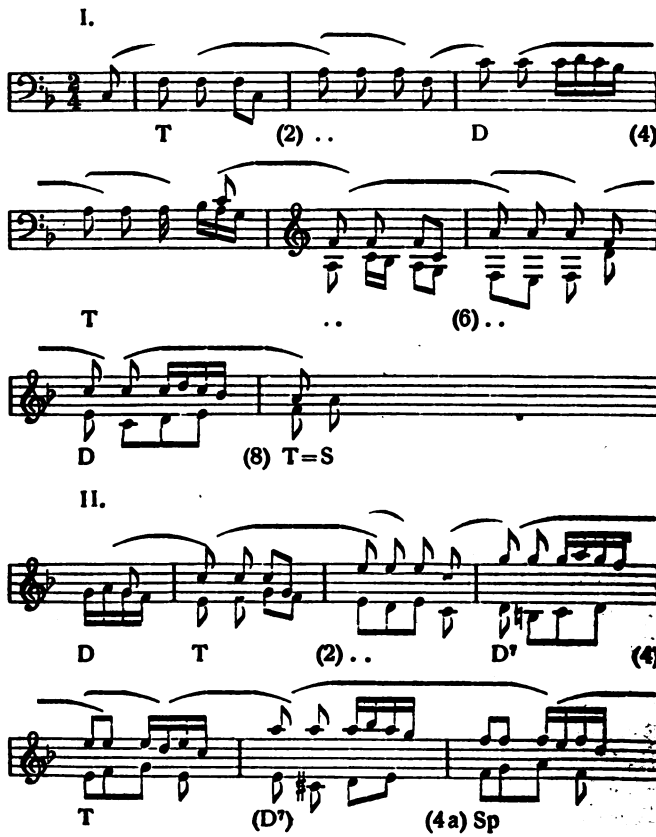
Kapitel 5), sondern mit Vorwärtsdeutung des wiederholten schweren Taktes zum Anfange eines dreitaktigen Gliedes, eine Bildung, die in meinem genannten Lehrbuche noch fehlt, die aber angenommen werden muß und für welche ich schon oben (S. 42) das neue Zeichen (2a) vorgeschlagen habe, so z. B. gleich im zweiten Thema (Periode III) unseres Satzes:



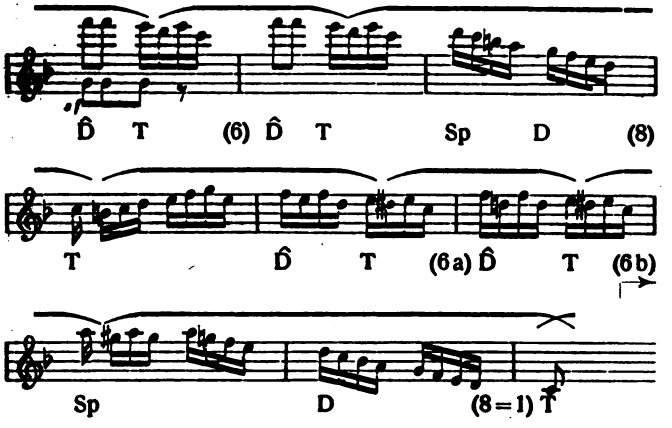
Ich bitte sehr, diesem neu aufgewiesenen metrischen Phänomen die nötige Wichtigkeit beizumessen; ohne seine Anerkennung wird man bei der Lektüre aller derartigen Stellen das unangenehme Gefühl nicht los, daß etwas nicht in Ordnung ist, daß man das Gleichgewicht verliert, desorientiert wird. Der vorwärts weisende Pfeil ⌐→ unter der Zahl weist, denke ich, in nicht mißzuverstehender Weise auf das nachfolgende Melodieglied hin, das den Zeitwert beantwortet (für 2a auf die folgende Zweitaktgruppe 3—4, für 6a auf 7—8). Der Sinn ist also ein ähnlicher, als wenn nach einer 5 (mit rückwärts weisendem Bogen) eine 5 (mit vorwärts weisendem Bogen) folgt, wie ich in vielen Fällen in meinen Phrasierungsausgaben bezeichnet habe (die 5 als rückwärts weisende Endung ist angeschlossen an die 4, die 5 als vorwärts weisender Anfang ist zur 6 gehörig). In manchen Fällen erscheint es ja, als könnte man ohne die Aufstellung dieses neuen Phänomens durchkommen mit schlichter Annahme von einander folgenden Zweitaktgruppen. Ich warne aber nachdrücklich davor, sich mit solchem mechanischen Weitertasten in Doppeltaktwerten zufrieden zu geben. Dabei geht doch sehr viel verloren. Mir ist es unabweisliches Bedürfnis geworden, Schlußwirkungen auch wirklich mit

Digitized by Google

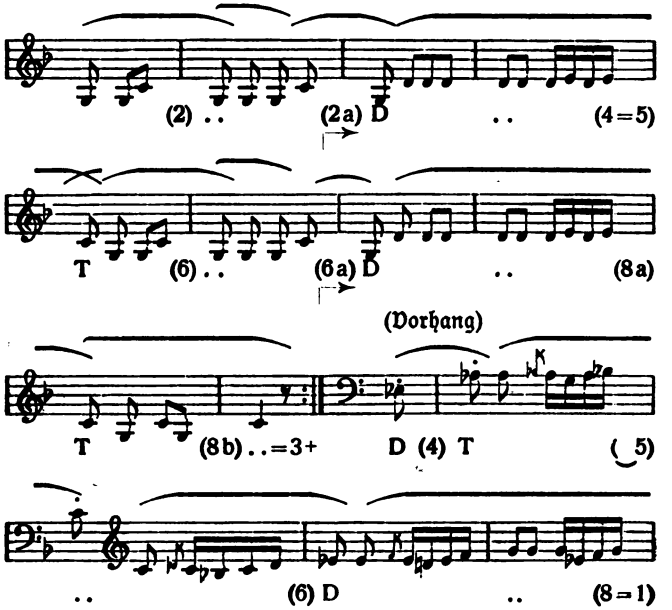
dem bestimmten Gefühl der Beziehungen zwischen Aufstellung und Beantwortung zu genießen und das Pulsieren des Rhythmus in höheren und niederen Ordnungen voll zu empfinden. Wer meinen Arbeiten über Harmonik und Rhythmik bis dahin mit Interesse gefolgt ist, wird mir auch für diesen neuen Beitrag zur Lehre von den Tonvorstellungen Dank wissen. Hier ist die Skizze der Analyse des Schlußsatzes von op. 10 II, die weiterer Erklärungen nicht mehr bedarf.



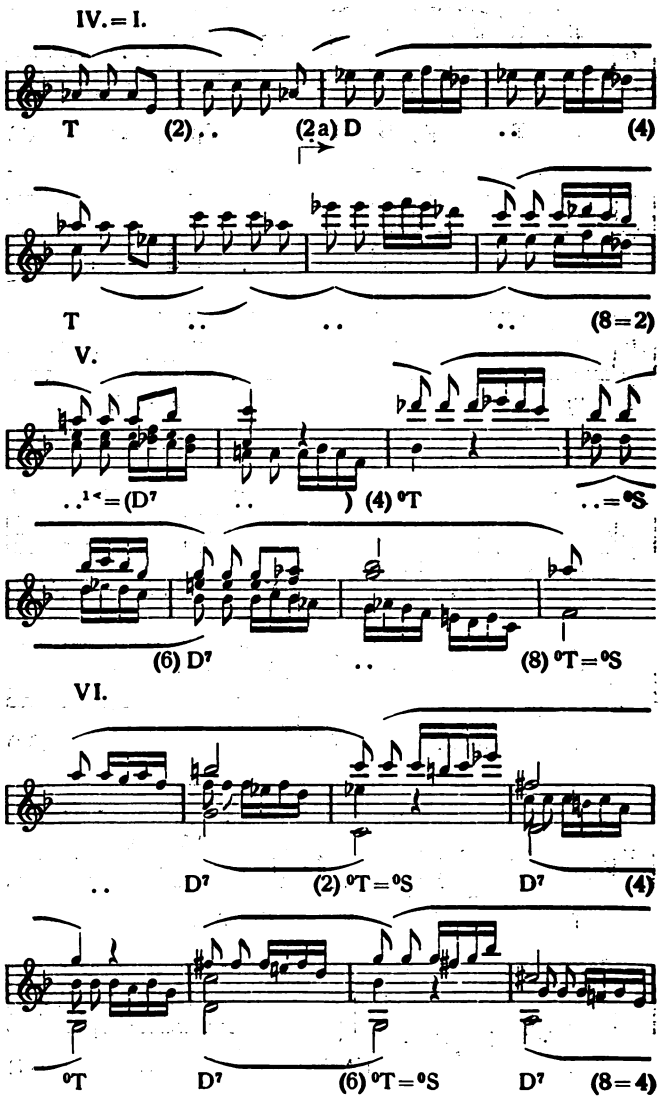
Digitized by Google.



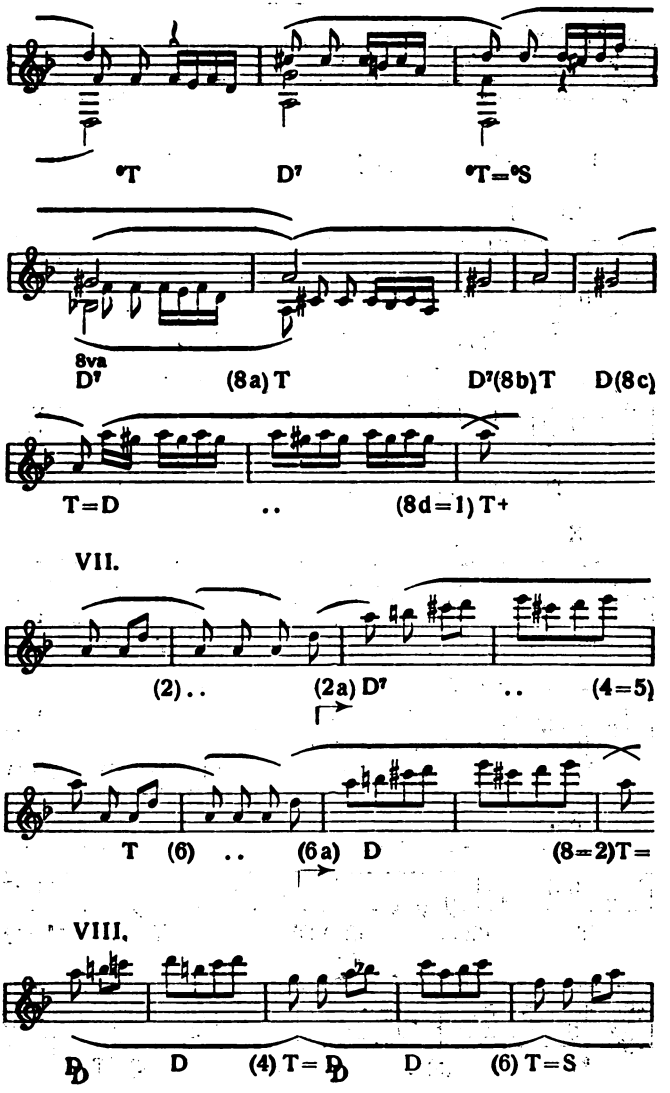
III. (2. Thema.)



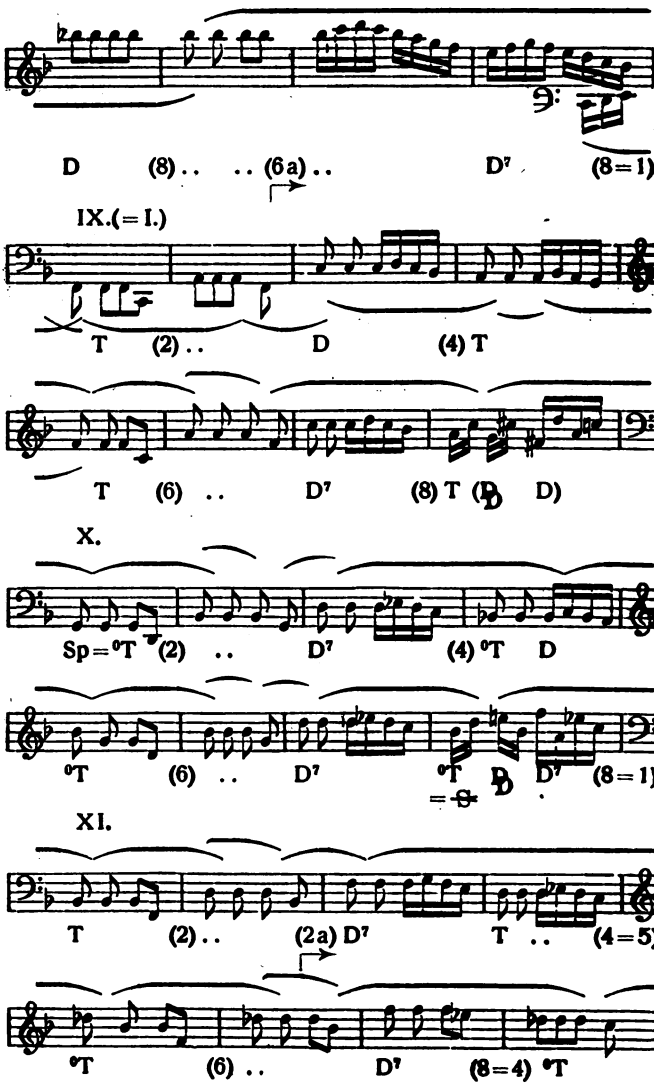
Digitized by Google



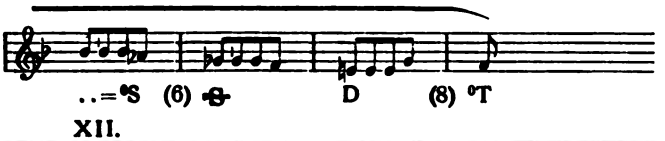
Digitized by Google



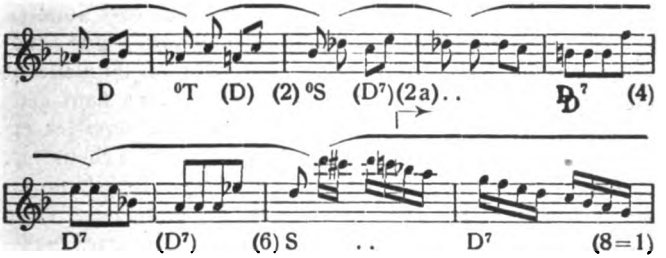
Digitized by Google



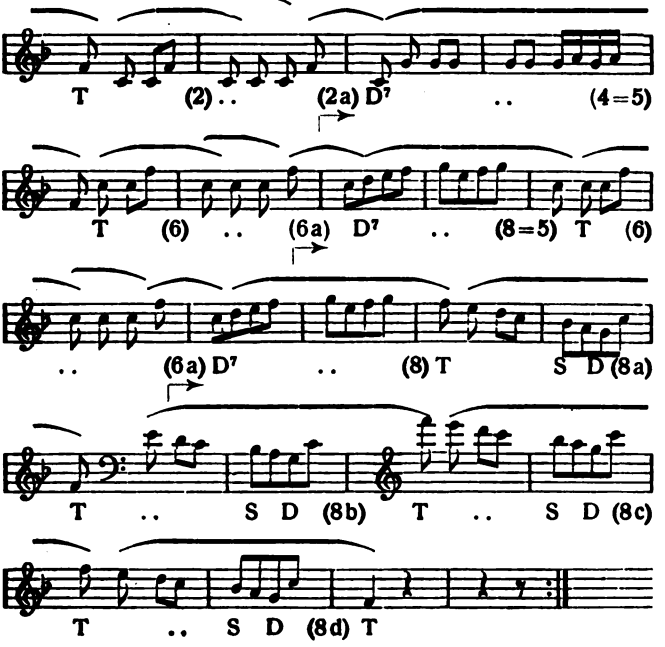
Digitized by Google



XII.



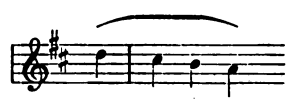
XIII.



Digitized by Google

Sonate 13, D-dur, op. 10 III.

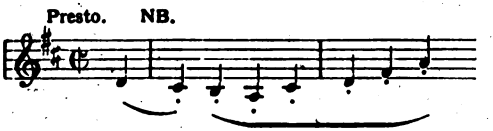
Mit einer gewissen Berechtigung hat Adolf Bernhard Marx diese Sonate als die erste „große" auszeichnend hervorgehoben. Jedenfalls hebt sie sich unter den drei Sonaten op. 10 als beträchtlich anspruchsvoller heraus, und auch gegenüber op. 2 III C-dur und op. 7 Es-dur, die ihr vielleicht die erste „Größe" streitig machen könnten, wird man gern zugeben, daß sie den Meister souveräner und gereifter erscheinen läßt. Der in unerschöpflicher Fülle und Lebenskraft einhergehende erste Satz gemahnt in mancher Beziehung an die B-dur-Sinfonie, jenes frühlingsfrische, etwa zehn Jahre später mitten in der Arbeit an der C-Moll-Sinfonie, wahrscheinlich in einem Zuge während des Sommeraufenthalts in Gräz bei Fürst Lichnowsky geschriebene Werk, das denjenigen alle Waffen entwindet, welche die Ansicht vertreten, Beethoven habe schwer und mühselig gearbeitet, wenn er komponierte. Wem es noch nicht aufgegangen ist, daß eine in der Tonphantasie auftauchende thematische Idee ohne Hilfe des zergliedernden Verstandes selbsttätig weiterwächst und sich organisch entwickelt, sodaß der schaffende Tonkünstler sich eigentlich in der Hauptsache nur zuwartend und empfangend verhält, dem können Sätze wie dieser erste die Augen öffnen. Während im ersten Thema der B-dur-Sinfonie das wanderlustige Einherstapfen im Akkord dominiert, ist hier vielmehr geschlossene Sekundbewegung in Tonleiterform der Grundcharakter, vorzugsweise mit Herausstellung einer absteigenden oder ansteigenden Quarte:



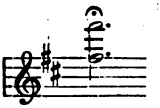
Doch warne ich wiederum davor, sich durch das beginnende Auftaktviertel dazu verleiten zu lassen, für längere Strecken gleich begrenzte Taktmotive zu hören. Gleich zu Anfang gibt vielmehr Beethovens Artikulationsbezeichnung einen bedeutsamen Wink, daß er nicht so verstanden wissen will,

Digitized by Google

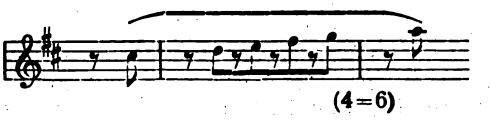
sondern vielmehr mit wechselnder Begrenzung der Motive als ♩ | ♩ und ♩♩♩ | ♩♩♩:



so daß also wieder Auftakt und Endung bestens balancieren. Der Kopfsatz des ersten Themas baut sich zunächst in dieser Weise aus Motiven wechselnder Form in gleichen Vierteln achttaktig auf, erhält einen zweiten Nachsatz in gebrochenen Sexten (in Achteln), der zunächst einen Trugschluß zur Parallele H-moll macht und daher noch zwei weitere Takte erfordert. Ein zweiter (Evolutions-) Satz belebt das Unisono durch Nachschlagen der rechten Hand und umfaßt nur 6 Takte. Das auf Beethovens Klavier damals fehlende fis³ als Gipfelnote wird man natürlich heute ergänzen:



Diese sechstaktige II. Periode ist entweder zu verstehen als 1—4 (= 6), 7—8, d. h. so, daß das



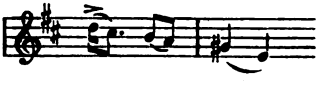
zunächst als Abschluß des Vordersatzes (4. Takt) eintritt, dann aber zum Vorderglied des Nachsatzes (= 6) umgedeutet wird, was wegen der Fortsetzung des Ganges in gleicher Richtung sehr wohl verständlich ist, oder aber — was doch wohl noch besser ist — man zählt ohne Umdeutung weiter, so daß das hohe fis³ (mit 𝄐) auf den sechsten Takt erreicht wird und die Anfangstakte des H-Moll-Übergangsthemas mit Umdeutung von 7—8 zu 1—2 eintreten.

Dieses H-Moll-Gebilde tritt durch selbständige Motive und symmetrischen Aufbau klar hervor, so daß man zunächst

Digitized by Google

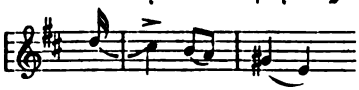
glaubt, dem zweiten Thema gegenüberzustehen. Dieser Schein wird noch verstärkt durch die Fortsetzung in einem weiteren achttaktigen Satze selbständiger Haltung, der über Fis-Moll nach A-dur geht und darin breit mit Triller abschließt (Per. IV, Takt 8). Daß aber erst nun (Per. V) das eigentliche zweite Thema folgt, ist doch nicht abzustreiten, und es bleibt daher nichts übrig, als die H-Moll-Partie nur als „Übergangsgruppe" zu definieren, die durch die reich sprudelnde Erfindung des Komponisten ein selbständiges thematisches Gepräge erhalten hat. Reinecke spricht daher von „zwei Nebenthemen", einem in H-Moll und einem in A-dur, und Marx wirft die Frage auf, ob eine solche Vermehrung der thematischen Gebilde nicht die Form des Sonatensatzes gefährdet? Erinnern wir uns (s. oben, S. 29), wie Beethovens erster Versuch, eine Sonate zu schreiben (Sonate I Es-dur, v. J. 1783) daran krankte, daß das zweite Thema dem ersten zu ähnlich ausfiel, ja sogar der zweite Satz sich nicht bestimmt thematisch zu differenzieren vermochte, so ersehen wir, in wie eminentem Maße sich inzwischen der Meister entwickelt hat. Wir werden weiterhin mehrfach Gelegenheit haben, dieses Herauskristallisieren thematischer Bildungen aus Übergangspartien bei Beethoven zu konstatieren (z. B. im ersten Satze von op. 28). Auch in der Violinsonate op. 96 G-dur zeigt sich derselbe Reichtum der Erfindung. Das Auftreten des H-Moll als Zwischenstufe zwischen der Haupttonart D-dur und der Dominante A-dur ist ja längst als eine natürliche Etappe bekannt. Man hat es sich als Vorbereitung der Haupttonart zur Umdeutung zur Subdominante zu denken (T, $T^6 = S^6$ bzw. Tp = Sp, also Rameaus Sixte ajoutée).

Die Frage, ob im zweiten Thema die Vorschläge lange oder kurze sind, ist nicht eben von großer Wichtigkeit; werden kurze Vorschläge, wie es allein korrekt ist, mit Akzentuation der dissonanten Ziernote gespielt:



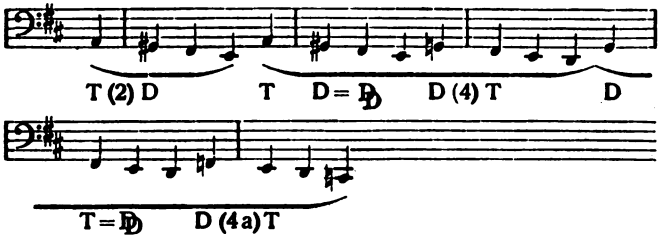
Digitized by Google

so ist die Wirkung fast dieselbe wie beim langen Vorschlag; nicht richtig wäre natürlich die Ausführung:

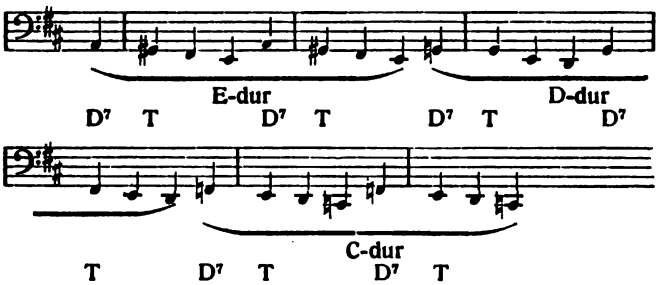


Zu warnen ist da vor der irreführenden Unterscheidung „akzentuierter" und „akzentuierender" Vorschläge, wie sie die Stuttgarter Ausgabe (Lebert-Saißt) aufgebracht hat. Nur wenn die dissonante Note blitzt, ein Licht aufsetzt, ist sie eine Verzierung. Ich habe im Klavierunterricht stets gelehrt, daß man sehr kurze Noten nicht zu schwach spielen darf, da sie sonst unter den Tisch fallen.

Der überaus schlichte und natürlich erfundene Satz bietet übrigens zu Mißverständnissen kaum Gelegenheit. Höchstens könnte die volltaktige Leseweise (Beginnen statt Enden mit der schweren Zeit) für das Verständnis der Epiloge (Periode VII—VIII) die Gefahr bringen, fortgesetzt die beiden gleichgebildeten Takte zusammenzubringen, statt sie zu trennen:



nicht:



Digitized by Google

Letztere Deutung würde zweitaktige Setzen in verschiedenen Tonarten (Rosalien) nebeneinander stellen; erstere tritt immer wieder aus der einen in die neue Tonart innerhalb einer Zweitaktgruppe über, setzt also an Stelle der Rosalien fortschreitende Bildungen von zwingender Logik.

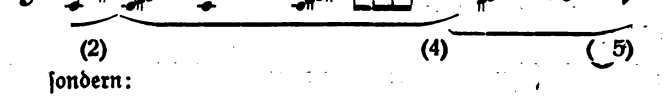
Eine kleine Schwierigkeit bereitet die Erklärung des Aufbaues von Periode IV—V, welche die Festsetzung in A-dur bringen und den Eintritt des zweiten Themas vorbereiten. Die Harmonie wechselt auch hier wieder nur alle zwei Takte, was bekanntlich den Fingerzeig gibt, daß diejenigen Takte schwere sind, auf welche die Harmonie fortschreitet:

Periode IV:

cis^7 | . . | ^{0}cis | . . | e^7 | . . | a$^+$, d. h. (D^7 . .) | Tp . . | D^7 . . | T . .
(2) (4) (6) (8) (2) (4) (6) (8)

Periode IV wird ohne weiteres glatt verstanden, da die natürliche Neigung zu volltaktiger Leseweise hier ausnahmsweise die richtige Deutung erleichtert, natürlich aber nicht derart, daß man die zwei Takte mit gleicher Harmonie (2 und 3, 4 und 5) als höhere Einheit (Phrase) versteht, sondern mit Ablösung des leichten 3. Taktes vom 2. als überführend zum 4.:

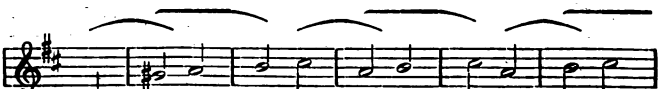
nicht:



(2) (4) (5)

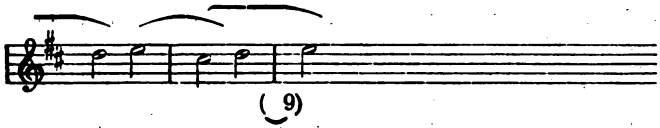
sondern:

Der 5. Takt schließt dagegen wirklich als Endung an den 4. an (Anschlußmotiv). Falsch (meil monomanisch) wäre es, auch den 3. als angeschlossen an den 2. zu verstehen:

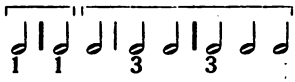


(3) (5) (7)

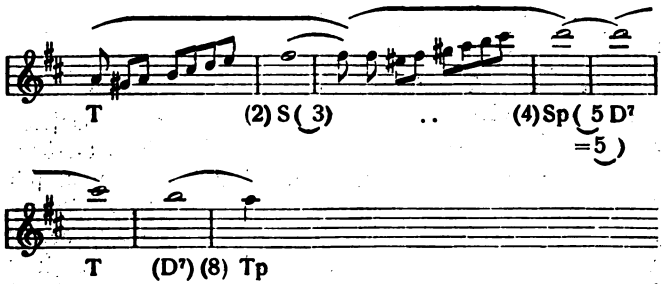
Digitized by Google



Auch hier kommen wir also wieder zu dem Wechsel von Motiven von zwei Halben mit solchen von sechs Halben:



mit Balancement zwischen Auftakt und Endung (1|1, 3|3). In Periode V bringt die lange Gipfelnote d^3 (zwei Ganze) eine kleine Erschwerung der Auffassung, da ihre zweite Hälfte aus 5 zu 5 umgedeutet werden muß:

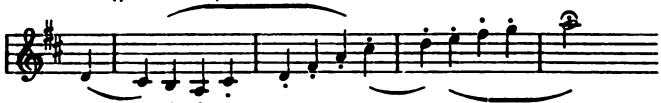


Nägel (a. a. O. S. 105) scheint die eigenartige Bedeutung dieser Gipfelung gefühlt zu haben; er sieht aber in ihr ein gedehntes Wiederauftreten des Kopfmotivs (d cis h a), was man immerhin nebenbei auch zugeben kann, ohne daß man aber davon eine Hilfe für das rhythmische Verständnis der Stelle hat. Überhaupt möchte ich aber vor kleinlicher Anklammerung an ein Motiv von ein paar Noten als Grundidee eines ganzen Satzes warnen; im Schlußrondo dieser Sonate kommen wir ja freilich um ein solches Programm nicht wohl herum, aber da stehen auch die drei Noten wie zu Anfang der C-moll-Sinfonie als Überschrift da. Hier dagegen scheint es mir viel wichtiger, auf zwei Umgestaltungen des Kopfthemas hinzuweisen, welche im Verlaufe des Satzes

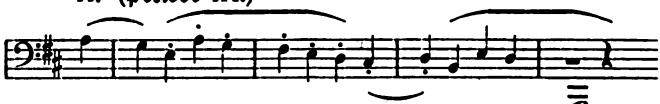
Digitized by Google

auftreten, nämlich in den Epilogen (IX) und zu Anfang der Durchführung (X):

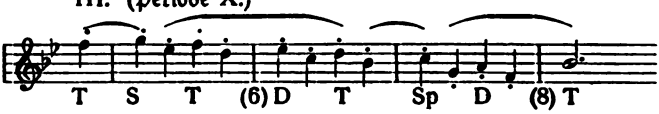
I. (Periode I.)



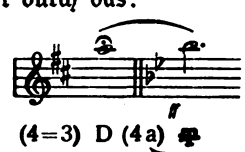
II. (Periode IX.)



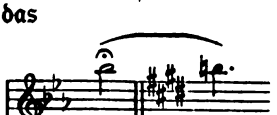
III. (Periode X.)



Daß diese drei Formen letzten Endes wirklich dasselbe Thema bedeuten, wird schwerlich in Abrede gestellt werden, trotz sehr markanter Unterschiede. II und III stellen sich schon durch die Abwärtstendenz in Gegensatz zu I. Zudem hat I durch den Halbschluß am Ende (T—D) entschiedenen Vordersatzcharakter, während II und III durch ihre Schlußkadenzen (S—D—T) Nachsatzcharakter haben. In Periode X treten die Formen I und III in der Tat zueinander in engere Beziehung als Vordersatz und Nachsatz, freilich etwas gewaltsam verlötet durch das:

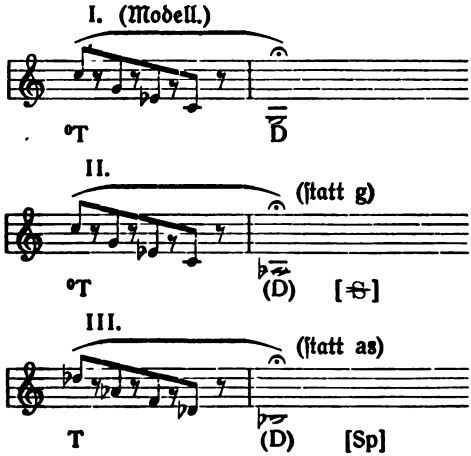


welches stark an das

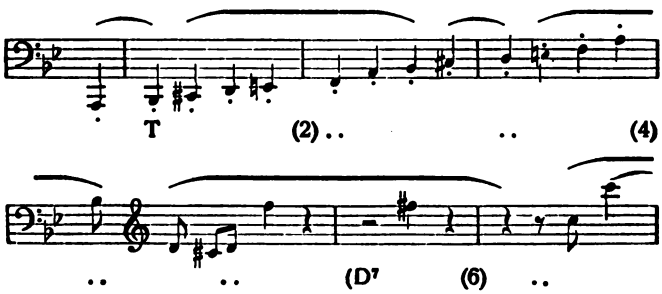


Digitized by Google

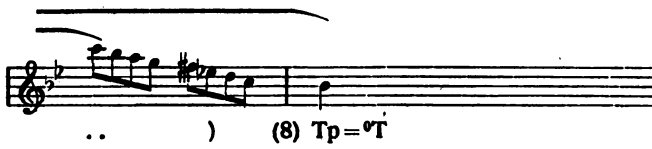
im Schlußsatze von op. 7 (s. oben S. 264) erinnert. Beethoven hat eine gewisse Liebhaberei für solche Unisonoübertritte zu fremden Tonarten, die auf der Umdeutung der 1 zur 3 beruhen (D¹=³D). Etwas Verwandtes zeigt die bekannte Unisonostelle in der Durchführung des ersten Satzes von op. 53, welche den erwarteten Dominantgrundton durch seine (kleine oder große) Oberseкunde ersetzt:



Eine dritte Umgestaltung des Kopfthemas spielt in der Durchführung (Periode XIff.) eine bedeutende Rolle. Dieselbe hat ganz und gar aufsteigende Tendenz und findet ihre Gipfelung in frei gebildeten Nachsätzen:



Digitized by Google



Die Nachbildungen dieser Periode geschehen in der bekannten von Beethoven geliebten absteigenden Terzenfolge der Tonarten (B-dur, G-Moll, Es-dur) und führen durch Umdeutung des Es-dur zum Akkord der neapolitanischen Sexte (⊰) zur Haupttonart zurück (Periode XIII mit mehrfach betätigtem Halbschluß auf a⁺). Dabei ereignen sich interessante Innenpausen, die aber wohl nicht falsch verstanden werden können.

Die Sonatenform entwickelt sich in ziemlich normaler Weise, doch kehrt vom ersten Thema nur der Kopfsatz bis Takt 6a unverändert wieder, und der Rest lenkt bereits nach E-Moll um, indem Takt 6b durch Einführung von dis der D-dur-Akkord zu h^7, der Dominante von E-Moll wird. An die Stelle des Ganzschlusses in D-dur bei I 8b tritt bei XIV 8 ein breiter Halbschluß auf h^+, nach welchem das Zwischenthema transponiert in E-Moll folgt. Es entfällt daher nun ganz als überflüssig der im ersten Teile (II) nach H-Moll überleitende zusammengeschobene Satz II (1—4 = 6, 7—8). Eine Vereinfachung erfährt auch der folgende XVI. Satz gegenüber dem fünften. Es fehlt ihm die problematische lange Gipfelnote; anstatt des zwei Ganze währenden d^3 erscheint hier nur eine Ganze e^3 auf den 4. Takt, die auf den 5. Takt nach d schließt (‿5), das dann noch übergebunden ist (𝅝|♩) und gegenüber dem Fortgange als abermaliges Aufstützen auf den 4. Takt (4a) wirkt. Das ist freilich auch nicht viel einfacher als die Umdeutung ‿5 = 5‿.

Die 344 Takte 𝄵 des Satzes gliedern sich, wie die unten folgende Melodieskizze ausweist, in 22 Perioden, von denen die I.—IX. den ersten Teil bilden, die X.—XIII. die Durchführung und die XIV.—XXII. den dritten Teil

Digitized by Google

(Wiederkehr der Themen). Der Verlauf der einzelnen Perioden ist:

I. (Kopfthema): 1—4, 5—6, 5a—6a, 7—8, 5b—8 (= 6), 7—8 [= 14 Takte].

II. (Übergang): 1—4 (= 6), 7—8 [= 6 Takte].

III.—V. (Zwischenthema H-Moll): 1—8, 2— 9, 2— 5 (= 5), 5—8, 5a—8a, 5b—8b [= 32 Takte].

VI.—VII. (2. Thema, A-dur): 1—8, 1—6 (Generalpause), 5a—6a, 7—8 [= 18 Takte].

VIII.—IX. (Epiloge): 2., 3—4, 3a—4a, 5—8 (= 4a), 5a—8a (= 4b), 5b—8b (= 4c), 5c—8c (= 6d), 7d—8d.

IX.: 1—8 (= 4), 5a—8a, 5b—8b, 5c—8c, 5d—8d, 5e—8e, 7f—8f, 7g—8g, 7h—8h (Reprise), 7i—8i, 7k—8k [= 63 Takte].

X.—XIII. (Durchführung): 1—4 (3a), B-dur: 4a, 5—8, 5a—8a.

XI.: 1—8; XII.: 1—8; XIII.: 1—4 (= 2), 3a—4a, 5—8, 5a—8a, 5b—9, 6c—8c, 7d—8d, 7e—8e [= 60 Takte].

XIV.—XXII. (Wiederkehr der Themen): XIV (= I.): 1—4, 5—6, 5a—6a, 5b—6b, 6c, 7—8, 8a, 8b, 8c [= 16 Takte].

XV (= III) in E-Moll: 1—8 [= 8 Takte].

XVI (= IV): 2., 3—5, 6, 7—9 [= 6 Takte].

XVII (= V): 2., 3—5, 4a—8, 5a—8a [= 13 Takte].

XVIII (= VI): 1—8 [= 8 Takte].

XIX. (= VII): 1—6 (Generalpause), 5a—6a, 7—8 [= 10 Takte].

XX. (= VIII) Epiloge: 2., 3—4, 3a—4a, 5—8 (= 4b), 5b—8b (= 4c), 5c—8c (= 4d), 5d—8d (= 6), 7—8 [= 23 Takte].

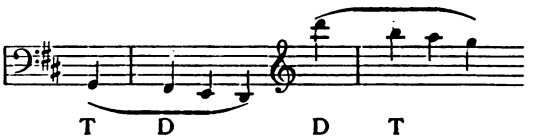
XXI. (= IX): 1—8 (= 4a), 5a—8a (= 4b), 5b—8b (= 4c), 5c—8c (= 4d), 5d—8d (= 4e), 5e—8e (= 4f), 5f—8f (= 4g), 5g—8g (= 4h), 5h—8h (= 4i), 5i—8i (= 4k), 5k—8k (= 1) [= 48 Takte].

XXII. (vgl. X): 1—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c (= 5), 5—8e, 8f, 8g [= 20 Takte].

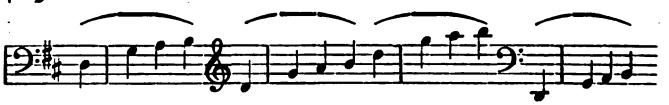
Am schwersten ist die rhythmische Orientierung in den gehäuften Epilogen, sowohl des ersten als des zweiten Teils.

Digitized by Google

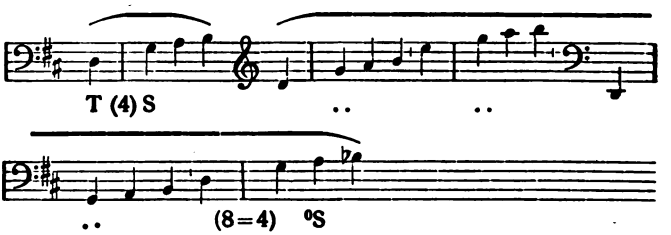
Nur allzu leicht verfällt man in den Hörfehler, die gleichlautenden Motive aneinanderzuhängen, z. B. in Periode XXI, 5eff. versteht man zunächst noch deutlich das Antwortverhältnis der beiden Taktmotive:



d. h. man empfindet T—D als Aufstellung und D—T als Antwort. Aber nach 4g, wo vier gleiche Motive einander folgen:

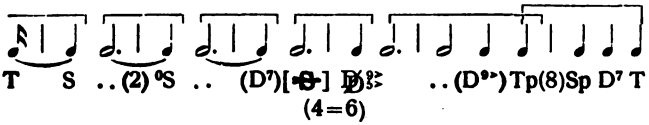


verliert man leicht den Faden und hört nur noch die Harmoniefortschreitungen (4 Takte g⁺, 4 Takte °d, 4 Takte b⁷), und zwar mißt man ganz richtig dem Takte, der die neue Harmonie bringt, größeres Gewicht bei, versteht ihn aber nicht als Ende, sondern als Anfang eines viertaktigen Melodiegliedes. Das wären dann also wieder die bekannten Rosalien! Allein korrekt ist natürlich die jedesmalige Erreichung einer neuen Harmonie als Endpunkt zu verstehen:



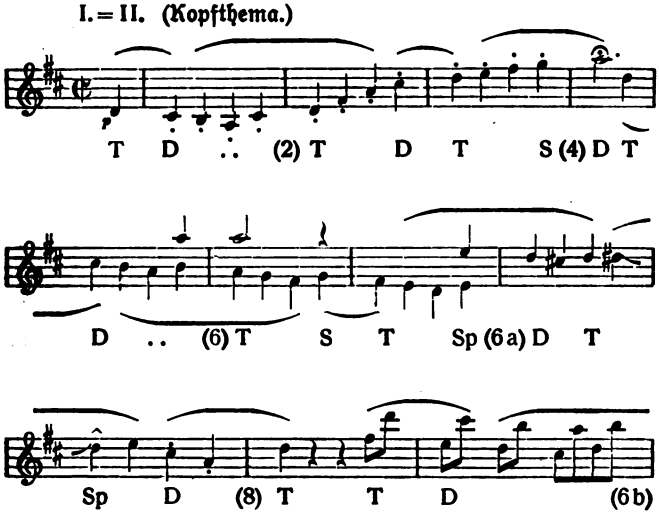
Die durch die breit dargelegten Harmonien gewaltig ausgereckte, hier beginnende Kadenz (20 Takte) ist geeignet, die Beethovensche Langatmigkeit zu illustrieren. Verkürzen wir die Werte behufs leichterer Übersichtlichkeit auf den vierten Teil, so sind die Harmoniefolgen:

Digitized by Google

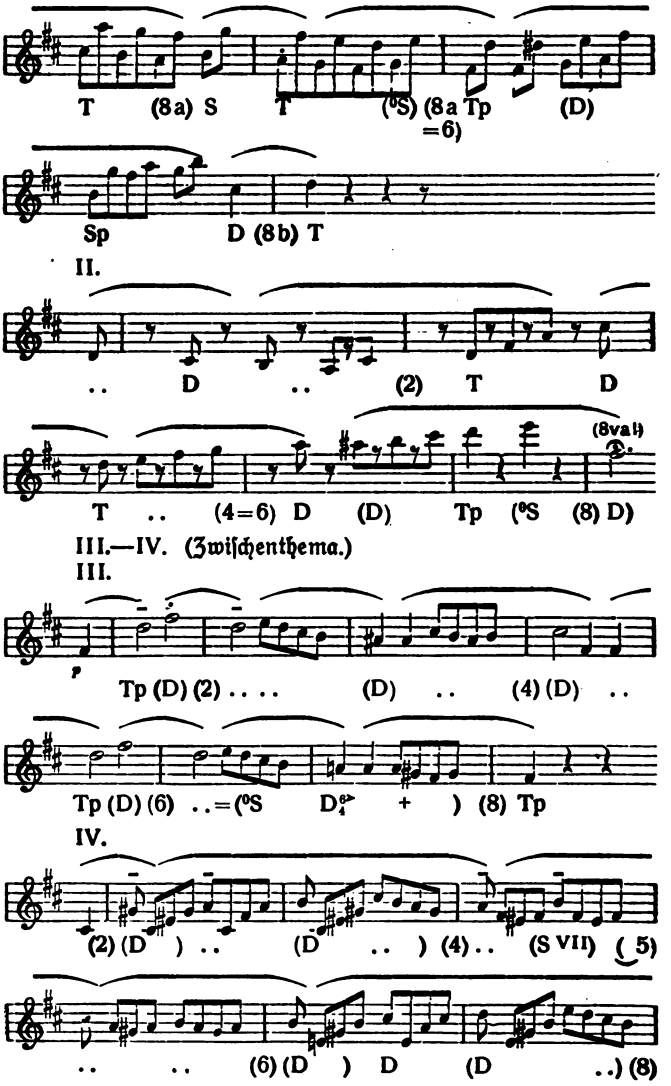


d. h. der Knoten schürzt sich bei der enharmonischen Umdeutung des Dominantseptimen-Akkords des Akkords der neapolitanischen Sexte zu (b d f as b d f gis); gleichzeitig erfolgt die metrische Umdeutung des vierten Taktes zum sechsten, wenn wir die Verkürzung auf ein Viertel der Werte zugrunde legen. Diese Deutung des Sachverhalts ist freilich keine einfache; aber ich finde keine einfachere. Schwerlich wird man in Abrede stellen können, daß hier der Verlauf in Überwerten vor sich geht, in Atemzügen von 4 zu 4 Takten, nur zuletzt wieder umlenkend zu kleineren Werten. Das nähere Eindringen des Verständnisses muß ich dem Studium der phrasierten Melodieskizze des Satzes überlassen, die hier folgt:

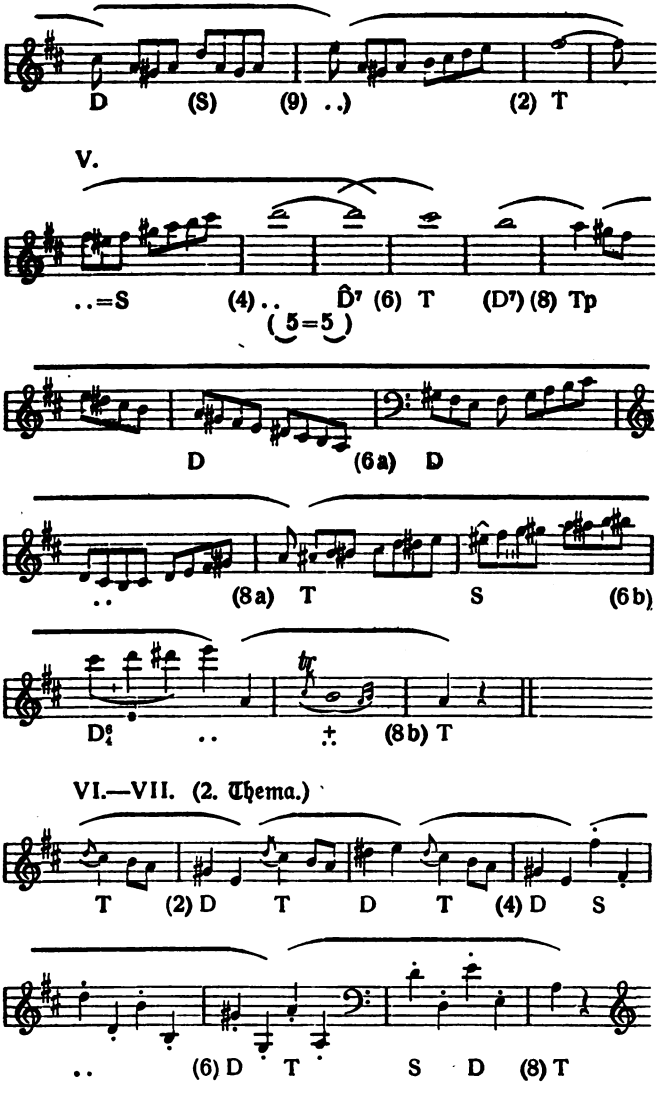
Presto.
I. = II. (Kopfthema.)



Digitized by Google

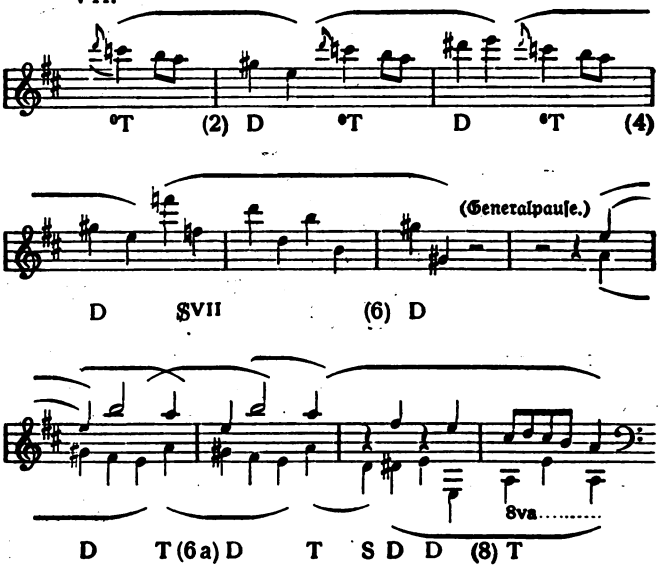


Digitized by Google

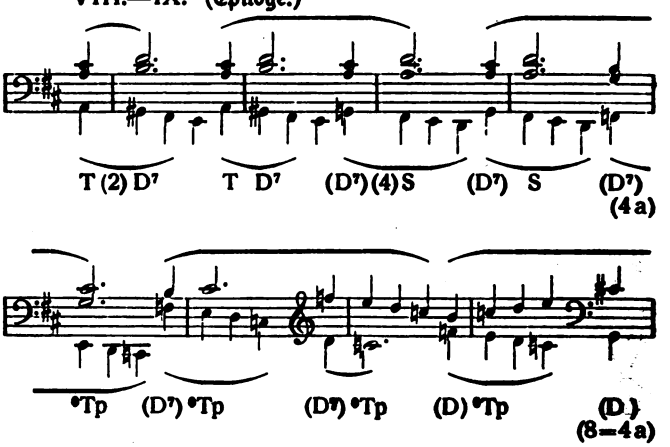


Digitized by Google

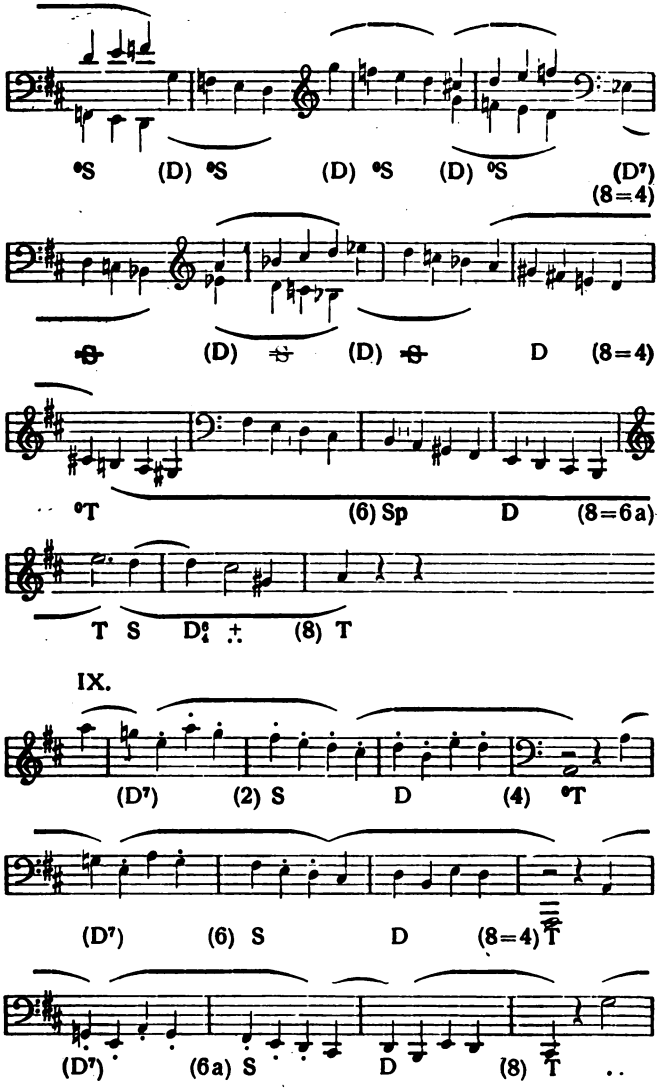
VII.



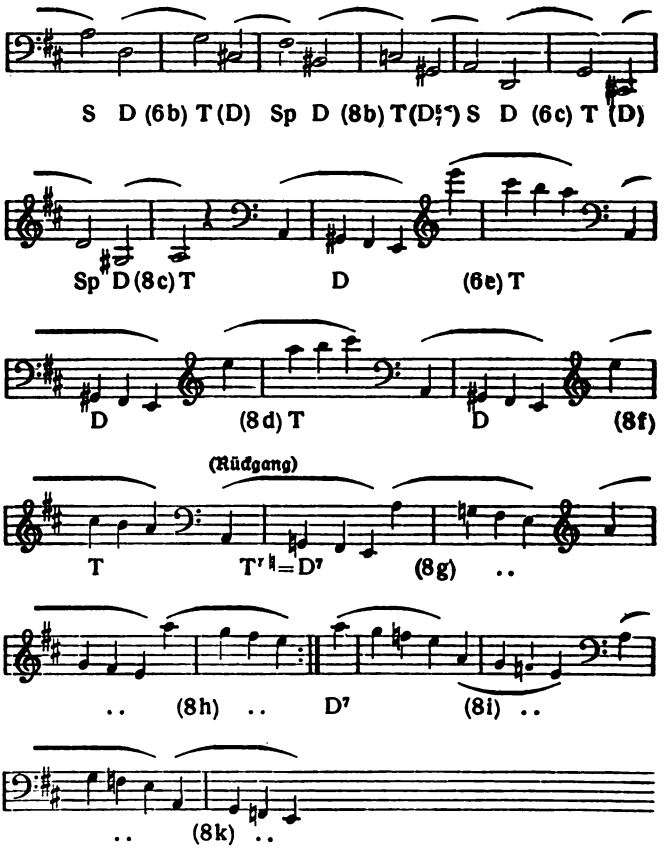
VIII.—IX. (Epiloge.)



Digitized by Google

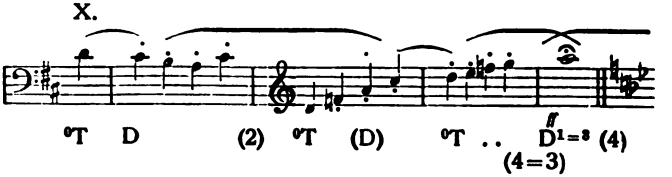


Digitized by Google

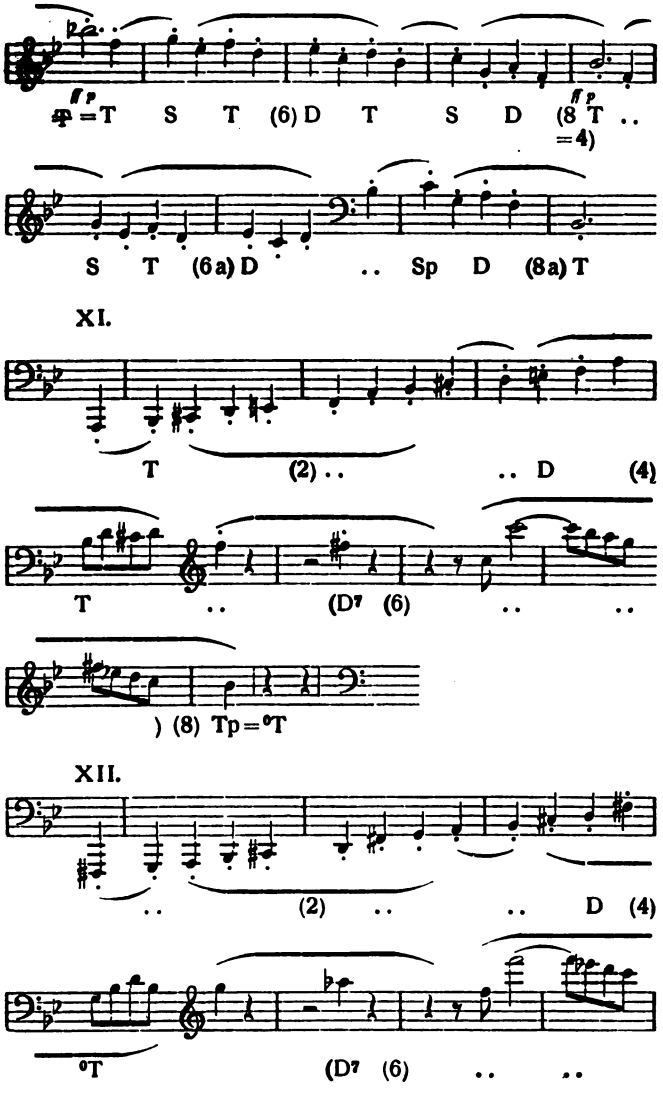


X.—XIII. (Durchführung.)

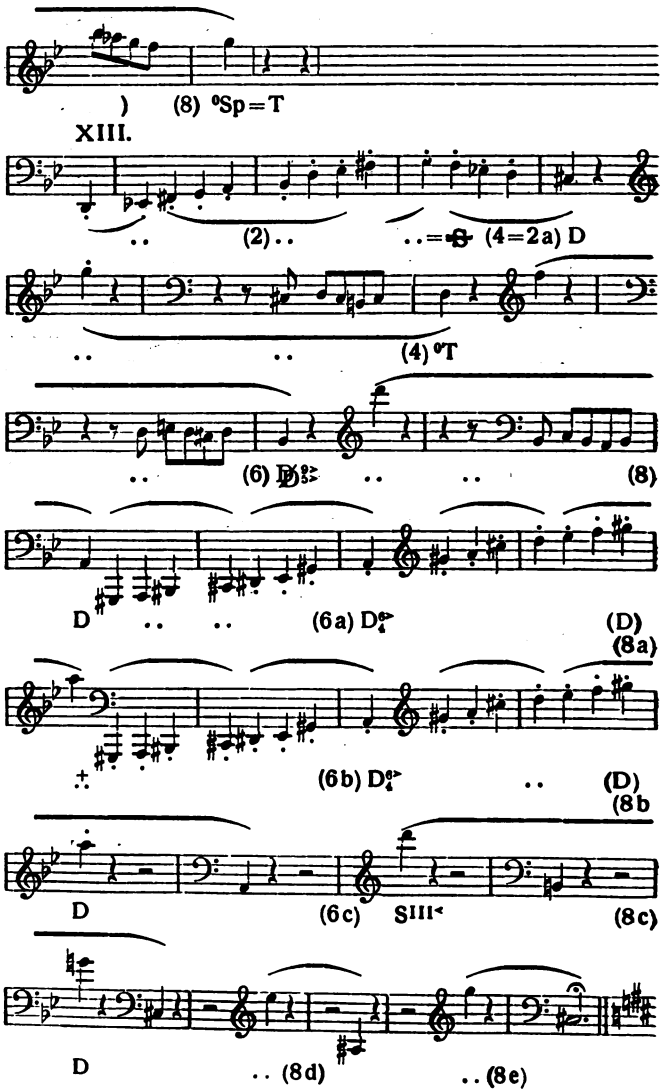
X.



Digitized by Google

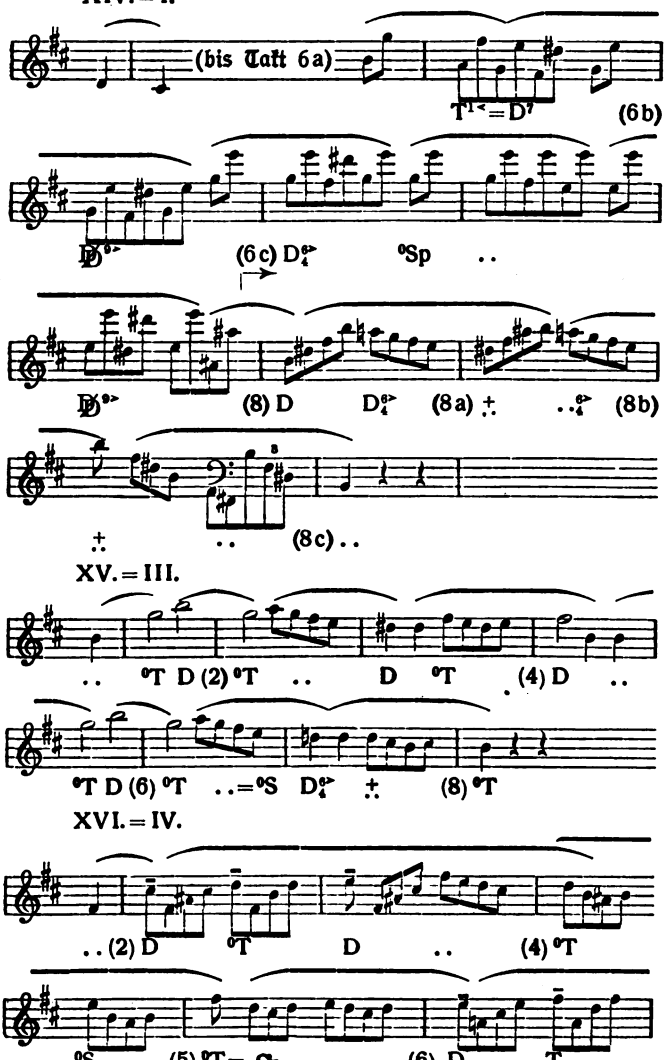


Digitized by Google



Digitized by Google

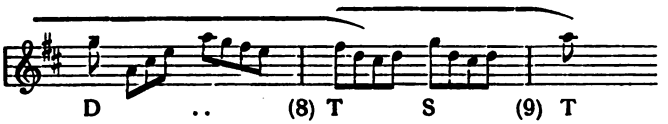
XIV. = I.



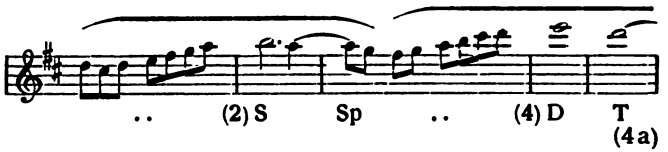
XV. = III.

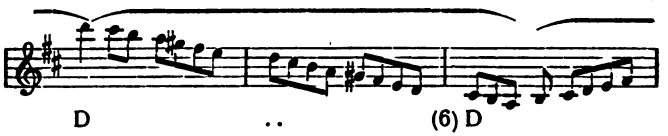
XVI. = IV.

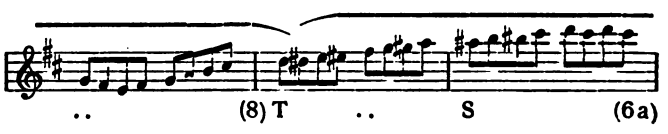
Digitized by Google

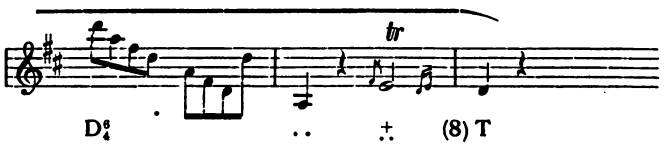


XVII. = V.

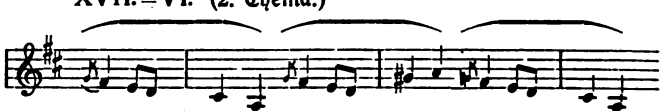


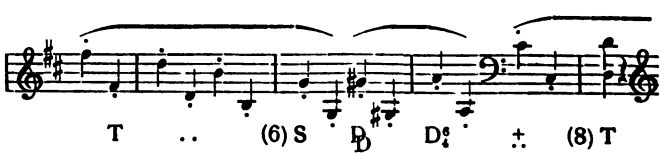






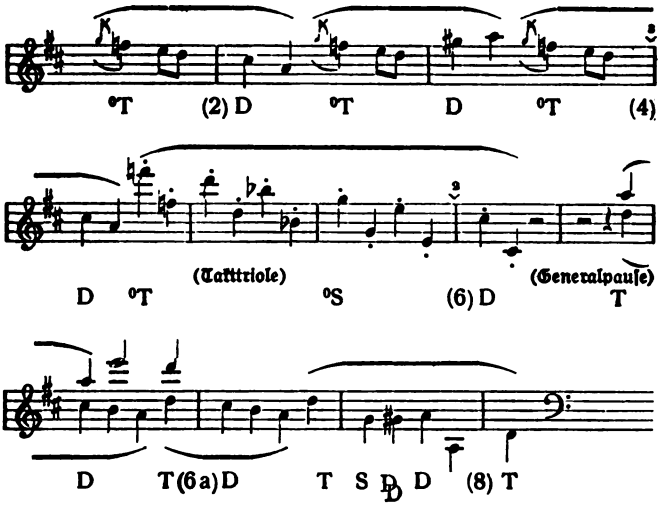
XVII. = VI. (2. Thema.)



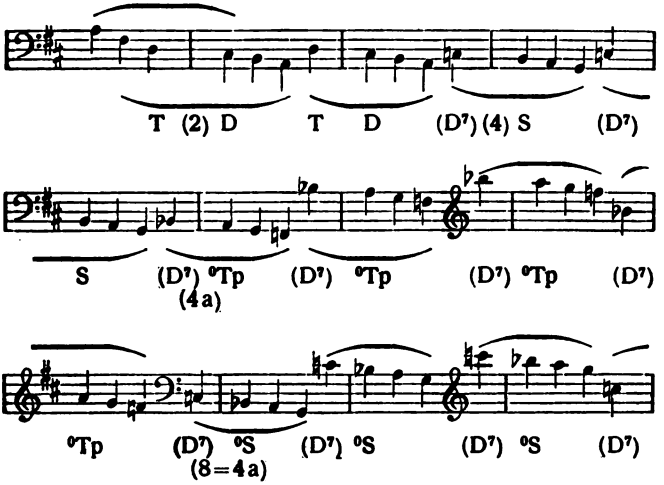


Digitized by Google

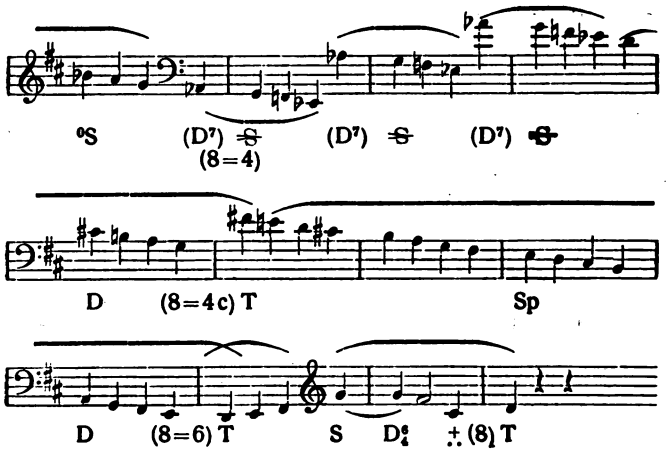
XIX. = VI.



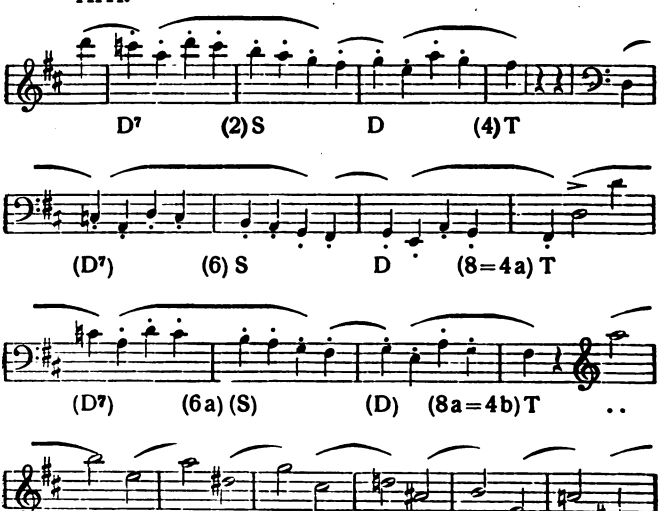
XX. (Epiloge.)



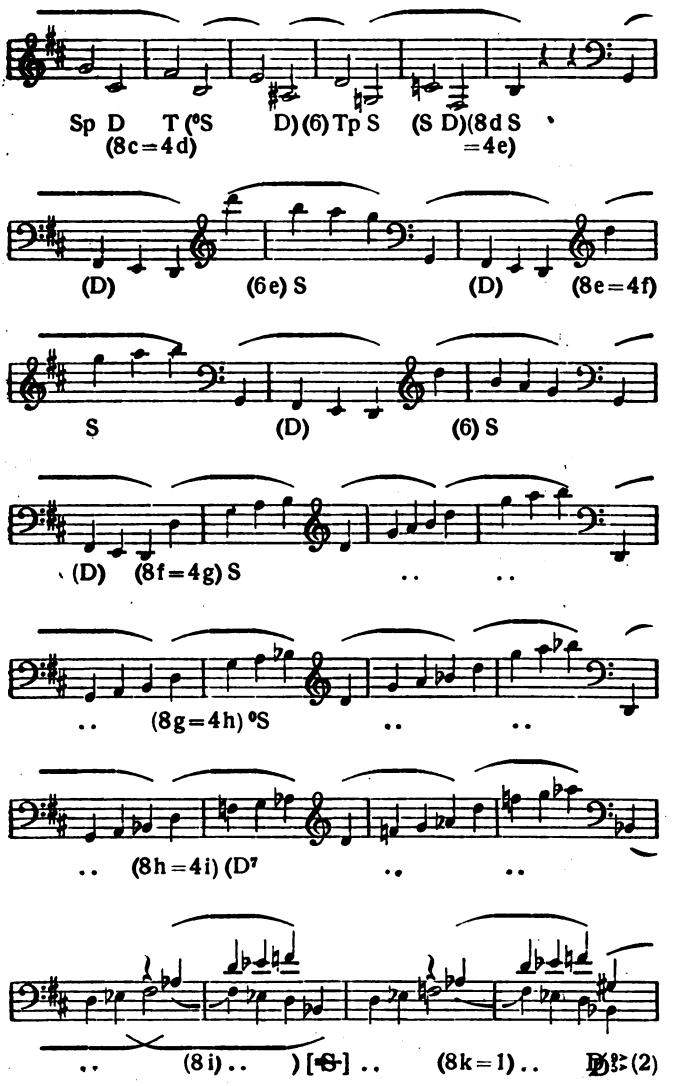
Digitized by Google



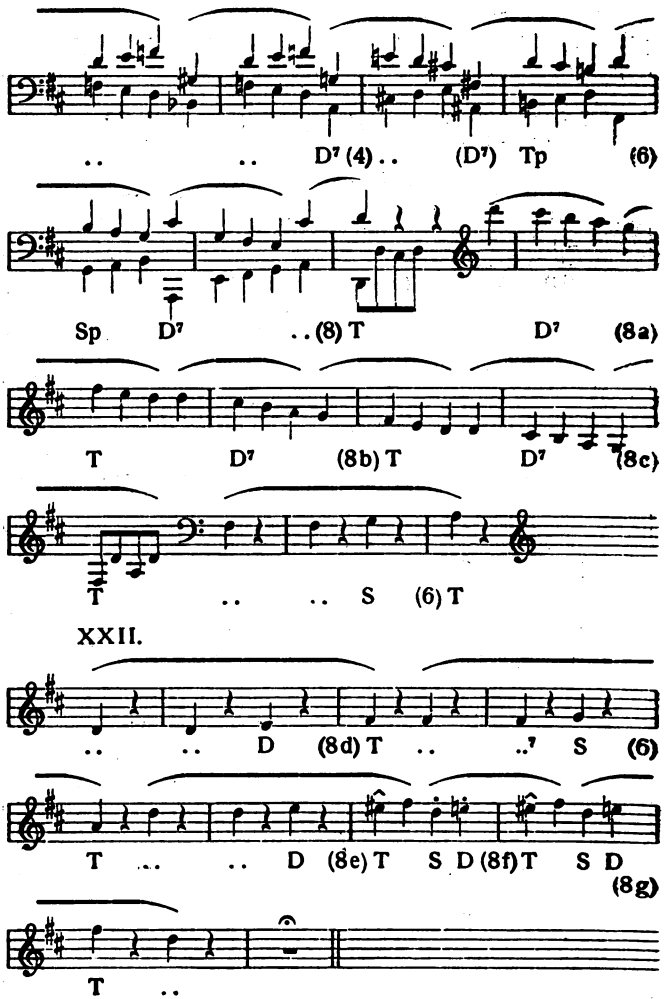
XXI.



Digitized by Google



Digitized by Google



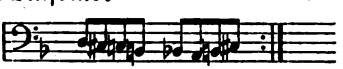
Der zweite Satz von op. 10 III ist nach dem einstimmigen Urteile aller, die über denselben geschrieben haben, einer

Digitized by Google

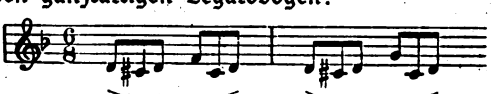
der ergreifendsten langsamen Sätze Beethovens. Schindler (Biographie II, S. 222) berichtet eine Äußerung Beethovens selbst über diesen Satz, nach welcher derselbe den Seelenzustand eines Melancholischen mit den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie wiedergibt. A. W. Thayer (Beethoven II 2, S. 94) bemerkt dazu: „‚Aus meinem Leben', was ein Späterer über sein Werk setzte, könnte man auf viele Werke Beethovens setzen", und spielt damit auf Friedrich Smetanas Streichquartett in E-Moll an, das seinen Gehörverlust schildert. Wohl anschließend an Thayer vermutet auch W. Nagel (a. a. O. I, S. 112) in den tiefen Schatten, welche über Beethovens Gemüt in der Werdestunde dieser Sonate lagerten, eine Folge des ersten Erkennens der schweren Erkrankung seines Gehörs, was der Zeit nach nicht unmöglich ist, da die Spuren des Gehörleidens ja bis 1797 oder gar 1796 zurückführen (Thayer, Band II², S. 165ff.), wenn auch erst Beethovens bekannter Brief an Amenda vom 1. Juni 1801 bestimmtere Anhaltspunkte gibt. Die Notwendigkeit dieser Bezugnahme ist aber keineswegs vorliegend. Die „Melancholie" spielt schon in Beethovens erstem erhaltenen Briefe eine Rolle, nämlich dem vom 15. Oktober 1787 an den Stadtrat Dr. Schaden in Augsburg, kurz nach dem Tode von Beethovens Mutter. Damit stehen wir aber vor einer anderen Beziehung auf Beethovens Leben, welche zuerst W. von Lenz vermutet hat („Beethoven et ses trois styles", 1. Band, 1852, S. 180: Lire ce Largo, c'est soulever une pierre tumulaire"). S. 116 des III. Bandes seiner „Kunststudie" „Beethoven" (1860) erzählt Lenz, daß er vor 30 Jahren (das wäre etwa 1825) in ein Exemplar der Sonate geschrieben habe: „Das Grab der Mutter". Und diese Charakteristik hält Lenz fernerhin fest (daselbst S. 117). Wenn man weiß, wie Beethoven an seiner Mutter gehangen, wie tief ihr Tod ihn erschüttert hat, so mag man wohl Lenz recht geben und „in diesem großen, finsteren, von einzelnen glühenden Sternen nur so eben ins rechte Licht gesetzten Nachtstück ein Denkmal der Sohnesliebe sehen". Erlosch doch mit der Mutter Tode in Beethovens Vaterhause aller tröstliche Hoffnungs-

Digitized by Google

schimmer. Fragen wir nun zunächst, auf welchen musikalischen Mitteln die tief melancholische Wirkung des Satzes beruht, so ist sofort in die Augen springend, daß einmal die Molltonart daran teil hat, noch mehr aber die relativ tiefe Tonlage der Melodie. D-Moll ist zwar eine Tonart, die dem Zentrum des Tongebiets (C-dur — A-moll) noch sehr naheliegt, so daß die stärkeren Wirkungen, welche die Entfernung von dem Zentrum nach unten bringt, kaum in Betracht kommen. An H. Berlioz einseitig von den Streichinstrumenten ausgehende Charakteristik der Tonarten (in seiner Instrumentationslehre) darf man freilich nicht denken. Ihm klingt D-Moll „gemein", weil es die vielen leeren Saiten der Streichinstrumente benutzt. Da auch die IX. Sinfonie in D-Moll steht, brauchen wir uns dabei nicht aufzuhalten; aber wir werden zugeben müssen, daß allerdings die Hilfe, welche z. B. As-moll mit seinen 7b dem Trauermarsch in op. 26 bringt, oder Es-moll mit seinen 6b der Es-moll-Fuge des Wohltemperierten Klaviers und dem Trio des dritten Satzes von Beethovens Sonate op. 7, die Tonart D-Moll nicht leisten kann. Immerhin kontrastiert aber doch auch D-Moll gegenüber dem taufrischen D-dur des ersten Satzes unserer Sonate stark genug, um uns zu zwingen, der Tonart einen Anteil an der melancholischen Wirkung des Satzes zuzuerkennen. Ja eine gewisse Verwandtschaft mit dem finsterbohrenden Motiv der Bässe gegen Ende des ersten Satzes der IX. Sinfonie:

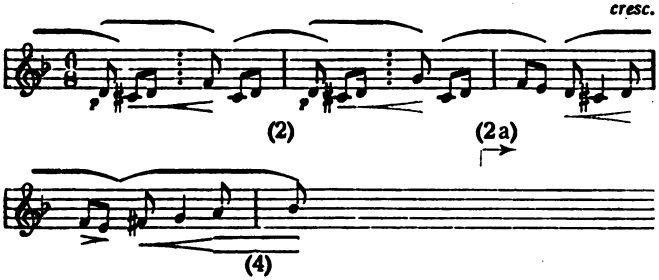


ist wohl dem Hauptgedanken des Largo von op. 10 III nicht abzusprechen. Und das Motiv in der IX. mag uns verraten, worauf außer der Tonart die Melancholie desselben beruht, nämlich auf der Festbannung an der Stelle, auf dem Sichdrehen im engen Kreise. Wenn auch Beethovens Notierung mit ihren ganztaktigen Legatobögen:

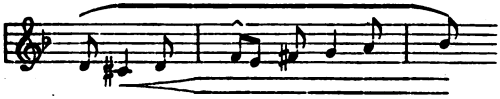


Digitized by Google

dieſen Schein des Nichtloskommens von der Stelle noch über Gebühr verſtärkt, ſo kann doch auch eine Herausſchälung der wirklichen Motive mit allen Mitteln der Phraſierungslehre nicht den Eindruck eines mühſeligen Sichemporringens von dem d^1 und des Wiederzurückſinkens auf dasſelbe beſeitigen. Darauf aber beruht eben die laſtende Schwere (Largo) und die tiefe Traurigkeit (Mesto) des Themas. Stellen wir zunächſt die Grenzen der erſten Motive feſt, ſo iſt klar, daß das allmähliche Emporbringen zu f^1, g^1, a^1 und b^1 uſw. dieſelben beſtimmt und daß nicht ſchon in den erſten Takten immer wieder das Zurückfallen in das d^1 zum Motiv gehörig iſt, ſondern wirklich die Töne cis-d am Ende der Takte 1 und 2 Auftakte ſind. Die erſten kleinen Aufſtiege (zu f^1 und g^1) ſind die Gipfelnoten von Anſchlußmotiven, welche der zweiten Zählzeit im Satz Schwergewicht geben:



Daß der zweite Takt wiederholt wird (2a) als Stützpunkt für den weiteren Anſtieg, verſtärkt die Wirkung der laſtenden Schwere und Mühſeligkeit. Immer wieder wird zunächſt von d^1 aus, bzw. von cis^1-d^1 aus, ein Crescendo aus dem Piano den Fortſchritt nach oben verdeutlichen. Für Takt 3—4 iſt wohl ein einheitliches Crescendo motiviert, und zwar darum, weil das e^1-fis^1-g^1 der anſteigenden G-Moll-Tonleiter dann feſt an das cis^1-d^1 anſchließt (f^1-e^1 iſt nur verziertes e^1) als eine einheitliche Phraſe:

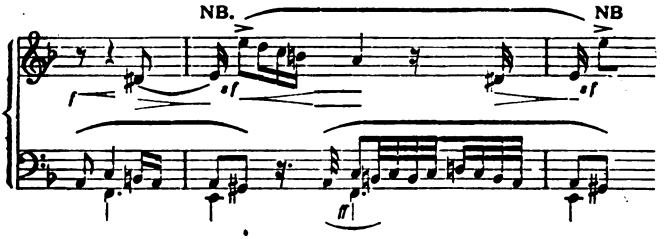


Digitized by Google

Wenn ich die Tonlage der Melodie als tief bezeichnet habe, so wollte ich damit an die Tatsache erinnern, daß das Pianoforte in der ersten Zeit des Aufkommens der Ensemblemusik mit Klavier als ein Melodieinstrument von Diskantlage (Flötenlage) behandelt wurde, wie ich in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern", Band XV („Mannheimer Kammermusik") des weiteren ausgeführt habe. Und zwar ist auch für die Soloklavier-Sonate noch bei Mozart dieser Diskantcharakter sehr überwiegend erkennbar, obgleich bereits Schobert gelegentlich tiefere Klangwirkungen mit Glück ausnutzte; erst Muzio Clementi, Emanuel Aloys Förster und Beethoven haben dieses Stadium überwunden, dessen Wiederauftauchen bei Karl Czerny Beethovens Tadel erfuhr („Zuviel Piccolo"). Nach dieser Zwischenbemerkung wird man verstehen, wenn ich von dem Largo der Sonate op. 10 III behaupte, daß dasselbe ausgesprochenes Alt-Timbre hat und daß die vorkommenden Partien der Melodie in Sopranlage als Steigerungen gegenüber der Altlage zu bewerten sind. Die I. Periode mit ihrem Aufstieg bis zu g^2 und dem Wiederhinabsinken ins d^1 ist für eine solche Wirkung entscheidend, die auch Periode III bestätigt, obgleich sie zu Anfang des Nachsatzes sogar auch entschiedene Baßlage berührt. Im Trioteile (Periode IV) tritt die Melodie in Oktavverdoppelung auf. Dazu ist zu bemerken, daß es sehr zweierlei ist, ob der Spieler die höhere oder die tiefere Tonreihe dieser Oktaven als die eigentliche Melodie sich vorstellt. Ich habe in diesen und ähnlichen Fällen Wert darauf gelegt, die Melodie in der tieferen Lage zu hören. Der dunkle Charakter des ganzen Satzes erhält dann durch diese Baritonmelodie eine starke weitere Betonung. Im übrigen muß besondere Aufmerksamkeit des Spielers der Coda (Periode VII) zugewendet werden, wo nach der Gipfelung der Melodie in f^3 plötzlich das Kopfthema in tiefster Baßlage (um groß D) auftaucht und sich fast gewalttätig bis f^1 emporringt (*ff*), um dann mit wenigen weiten Schritten wieder zu D hinabzusinken. Das seltene harmonische Phänomen der Variante des Akkords der neapolitanischen Sexte (der Es-moll-Akkord = $\mathfrak{S}v$ in D-moll) sei nicht übersehen. Das $_1$Ges,

Digitized by Google

mit dem der Akkord eintritt, bildet zugleich die Tiefengrenze der ganzen Melodie (der höchste Ton ist f^3). Das leidenschaftliche Vibrato dieser gewaltigen Steigerung (die 64stel-Akkordbrechungen der rechten Hand sind mit äußerster Kraftentfaltung herauszubringen) hat kaum irgendwo bei Beethoven eine Parallele. Eine gefährliche Klippe für den Vortrag bilden die letzten Takte von Periode IV, bei denen die die Taktzeiten markierenden Achtel-Tongebungen der linken Hand unter den immer tiefer herabgehenden Figuren in Wegfall kommen. Da gilt es dafür zu sorgen, daß nicht statt gehört wird , was aber wegen der Pausen nur durch immer stärkere Verlängerung der mittleren der drei Noten zu verhüten ist. Mir ist keine zweite Stelle bekannt, die so starke agogische Akzente (^) zur Erhaltung der rhythmischen Orientierung erfordert wie diese. Vor einem groben Lesefehler, den aber der Neuling in der Phrasierungslehre nur allzu leicht macht, sei noch gewarnt, nämlich in Periode III bei Takt 5—6:



in der rechten Hand das e^1 e^2 als Endung zu hören, weil in der linken Hand der Vorhalt a-gis eine weibliche Endung bedingt. Beethoven hat zwar beide Male und auch in der Parallelstelle (Periode VI) durch sforzato ausdrücklich den Anfangsakzent markiert. Leider hat aber M. Lussys grundfalsche Vortragsregel: „Chaque note finale est forte" der verkehrten Auffassung eine Scheinmotivierung gegeben.

Nach den obigen Bemerkungen über die tiefe Tonlage der Melodie wird man auch verstehen, warum Periode II

Digitized by Google

so aufhellend und trostreich klingt. Da haben wir ausgesprochene Diskantlage, aber doch noch leicht angedunkelt durch die Baßlage der Begleitung, die nicht nur Karl Czerny, sondern auch Mozart und seine Zeitgenossen eine Oktave höher gelegt haben würden.

Überblicken wir den Aufbau des Satzes im großen, so finden wir wieder eine der Sonatenform nahestehende Liedform, mit einem Trioteile statt der Durchführung:

A.: 1. Thema, Per. I—II.
2. Thema (in A-Moll), Per. III.
B.: Trio (F-dur), Per. IV.
A^2.: 1. Thema (Per. V), 2. Thema (in D-Moll), Per. VI Coda, Per. VII—VIII.

Die Struktur der acht Perioden ist des näheren:

I 1—2, 2a, 3—4, 5—8 [= 9 Takte, in D-Moll].

II.: 1—8 [= 8 Takte].

III.: 1—8, 8a, 6—8b [= 12 Takte, in A-Moll].

IV.: (♪♪♩ „Vorhang"): 1—8, 7a—8a, 8b, 8c, 8d, 8e, 8f (= 1) [= 15 Takte, in F-dur und Rückgang nach D-Moll].

V.: 1—4, 5—6, 5a—6a, 7—8, 7a—8a [= 12 Takte, in D-Moll und Wendung nach B-dur].

VI.: 1—8, 8a (= 1) [= 9 Takte, in D-Moll].

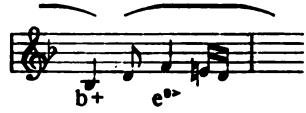
VII.: 1—2, 2a, Takttriole für 3—4, 5—6, 5a—6a, 7—8 [= 12 Takte, in D-Moll].

VIII.: 1—8, 8a, 8b, 8c, 8d [= 12 Takte].

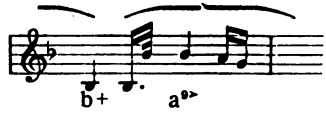
Unten folgt die Skizze der phrasierten Melodie. Das Trio (Periode IV) setzt mit 3 Achteln „Vorhang" ein, d. h. der Übertritt von A-Moll (Schluß der III. Periode) nach F-dur erfolgt zunächst, ohne daß die neue Melodie beginnt, so daß man den Anfangstakt des Trio als ein 8a der vorausgehenden Periode bezeichnen könnte (vgl. das Allegretto der VIII. Sinfonie Beethovens). Bemerkenswert ist noch die Zusammenschiebung von Per. I und II bei der Wiederkehr im Schlußteil (als Per. V). Es geht dabei verloren die letzte Zweitaktgruppe von Per. I (der Abstieg von f^2 nach d^1) und

Digitized by Google

der Vordersatz von Per. II. Die durch diese Manipulation erzielte komprimierte Periode ist also eigentlich nur eine Erweiterung von Periode I durch weitere Ausspinnung der dritten Zweitaktgruppe, die aber gleich mit es^3 statt e^3 einsetzt, d. h. an die Stelle von $D^{9>}$ (bzw. $S^{IX<}$) den Akkord der neapolitanischen Sexte ergreift, weiter diesen durch seine Variante (Es-Moll) ersetzt und so nach B-dur gerät, welches der Rest der Periode festhält, indem er den Nachsatz der II. Periode um einen Ton nach unten transponiert reproduziert. Aber auch der Anschluß der VI. Periode an die V. entspricht nicht dem der III. an die II. Letztere nimmt den Schlußton von II auf (c). Bei V—VI ist aber der Fortgang:



statt:

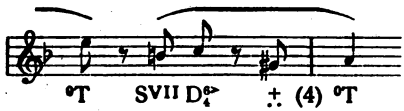


Des Meisters Tonphantasie schlägt also den einfachsten Weg ein, von der Transposition um zwei Quinten abwärts, welche der B-dur-Schluß von Per. V gegenüber dem C-dur-Schluß von Per. II bedeutet, zu der für die Sonatenform normalen um eine Quinte zurückzulenken, indem sie von b^+ aus den Tritonusschritt zu $e^{9>}$ macht statt des Leittonschritts von c^+ aus zu $h^{9>}$ bei II—III.

Innerhalb des zweiten Themas (Periode III bzw. VI) treten am Schluß des Vordersatzes und des Nachsatzes pausendurchsetzte schluchzende Motive auf, die auf den ersten Blick identisch erscheinen, aber bei Untersuchung der Harmonie sich als stark verschiedene erweisen (in Periode VI eine Quinte tiefer):

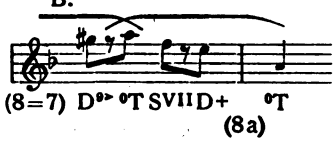
Digitized by Google

A.



und

B.

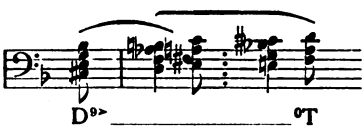


A. tritt auf den dritten Takt ein, B. dagegen auf den achten Takt mit weiblicher Endung D̂ T und überhaupt anderer Stellung der Harmonie im Takt — natürlich sträubt sich das ungeübte Ohr, bei B die Endung gis a anzunehmen, weil die Innenpause die Auffassung erschwert. In Periode VII begegnen wir wieder einmal der bei Beethoven seltenen inkorrekten Schreibweise des verminderten Septimenakkords, nämlich als S6< statt als D̸9> (a c es fis statt a c es ges). Die Harmonieführung des Satzes ist freilich sehr kompliziert und weit ausholend:

VII: °T | (D) | S ν | (D̂9>) [T] : S | (D̸9>) [°Dp] : Tp | (D9>)
(2) (2a) . . . . . Takttriole . . . . . (4)

°T (D̸9>) [°S] : D̸9> °T | SVII D̸7 | D6> | ..43 | D6> | ..43 | °T
(6) (6a) (8)

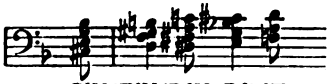
Hier ist besonders Takt 4 überreich an Harmonie, nämlich:



die bekannte chromatische Folge verminderter Septimenakkorde ohne Modulation, da anstatt gleich hinter dem Taktstrich die reine Tonika zu bringen, die Fortschreitung bis zu Ende des Taktes verschoben wird und die chroma-

Digitized by Google

tischen Zwischentöne zur nächst höheren Lage der Tonika lenken. Anstatt h d f as möchte ich allerdings auch lieber h d f gis lesen (die Motivierung s. in meinem „Elementarschulbuch der Harmonie" S. 178):

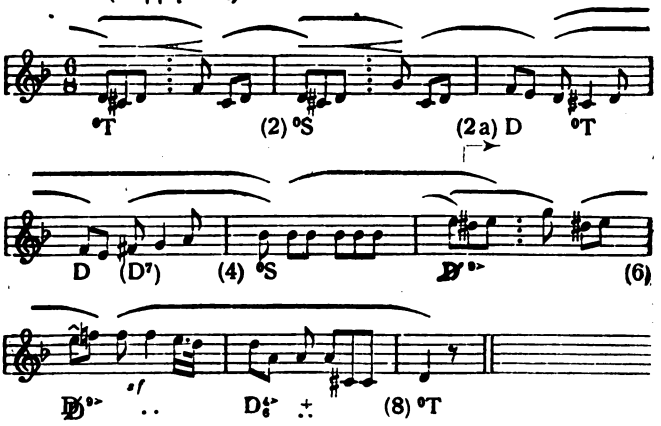


d. h. die chromatische Folge reduziert auf die Hauptfunktionen T S D und D+, da mit überzeugender Wirkung an jeder Stelle die reine Funktion statt ihrer Verkleidung eingestellt werden kann, ein Beweis, daß das Ohr die Tonart konstant weiter verfolgt.

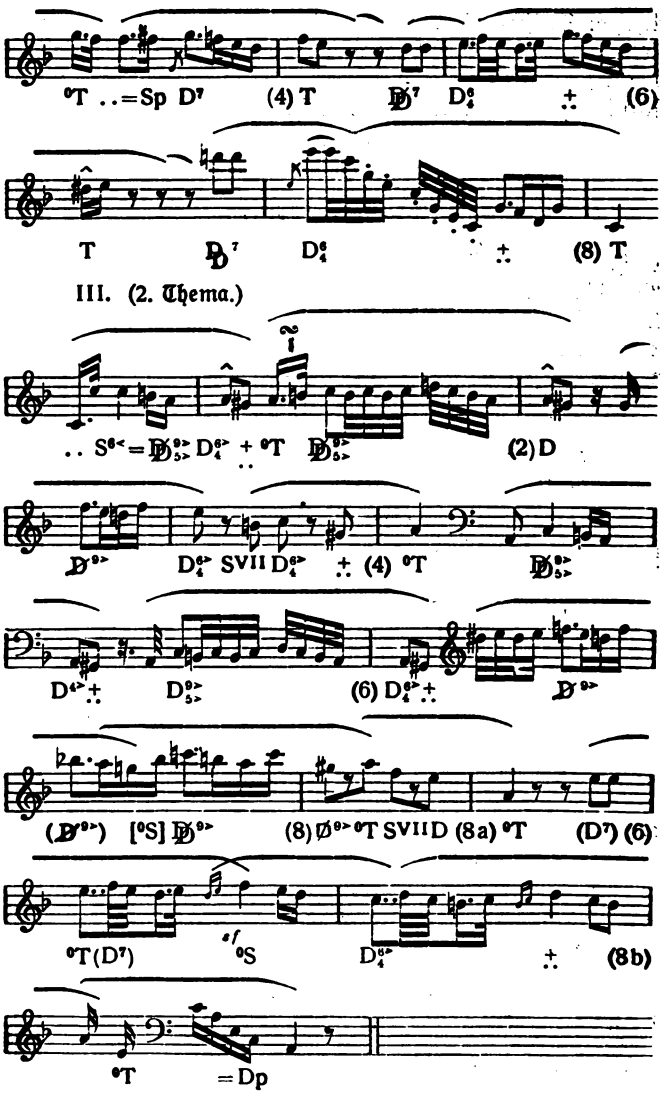
Hier ist die Skizze der Analyse des Satzes:

Largo e mesto.

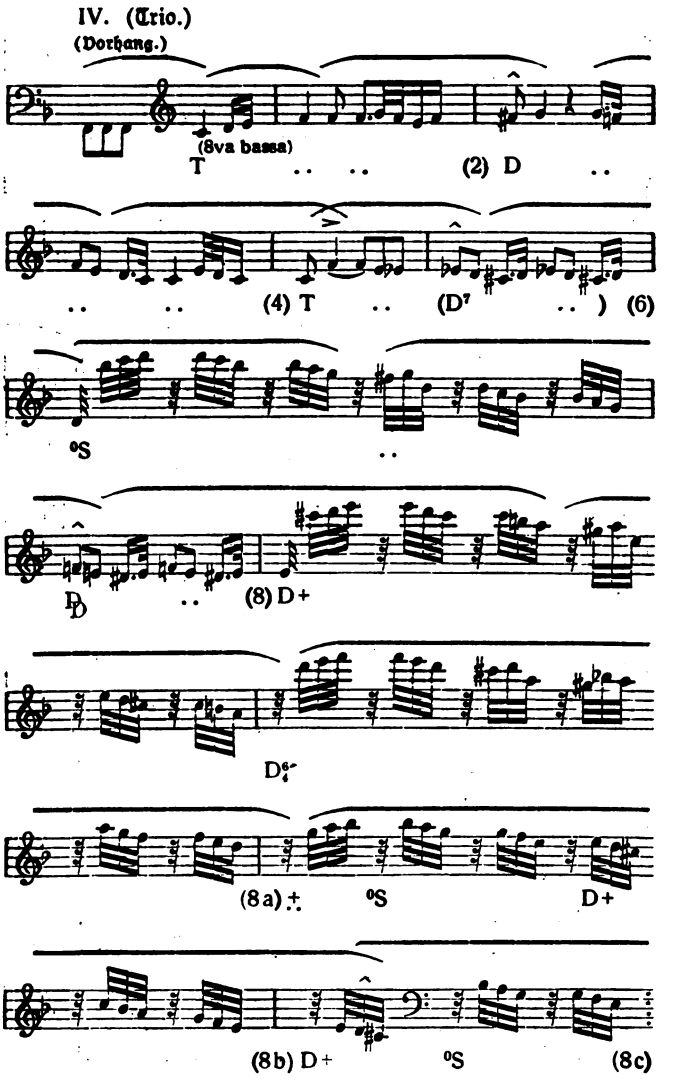
I. (Kopfthema.)



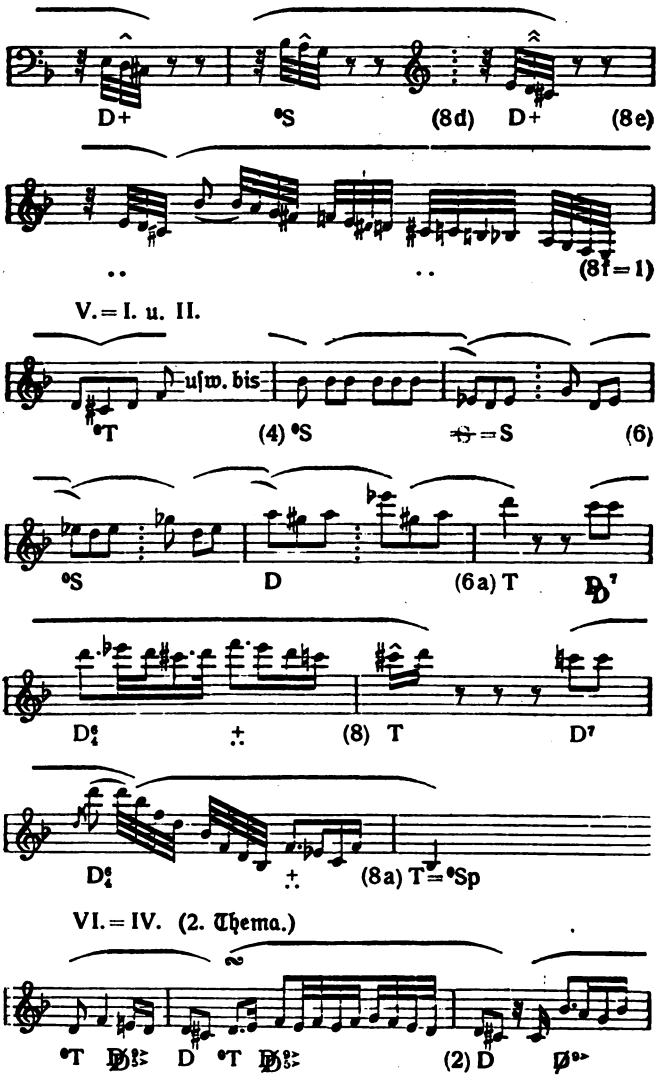
Digitized by Google



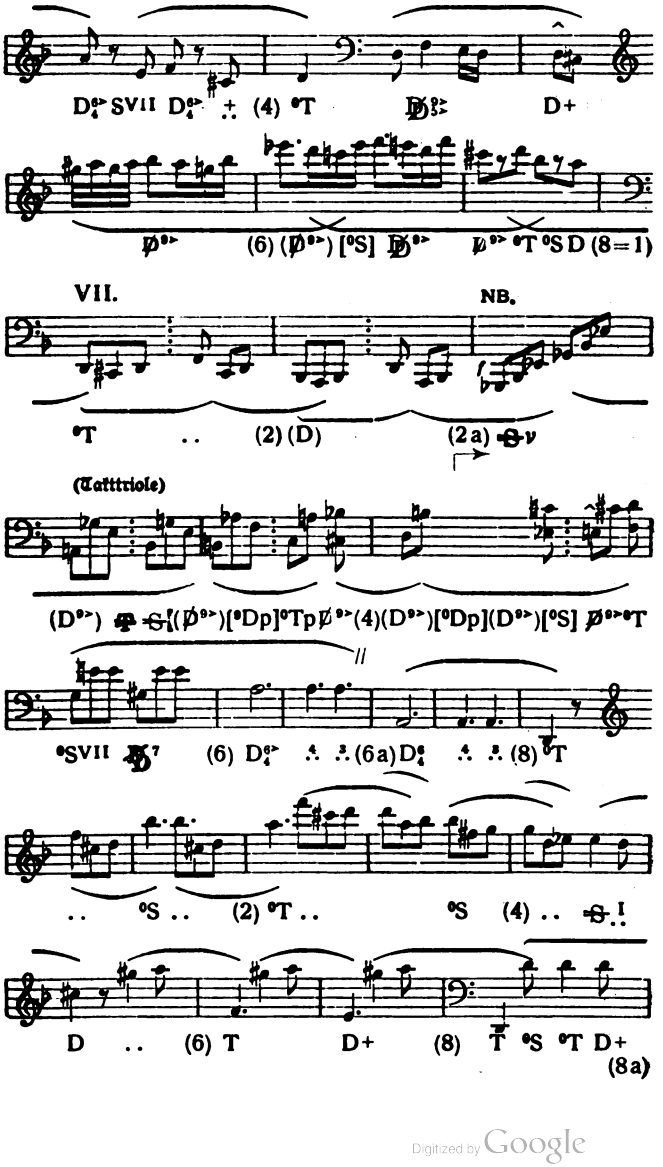
Digitized by Google



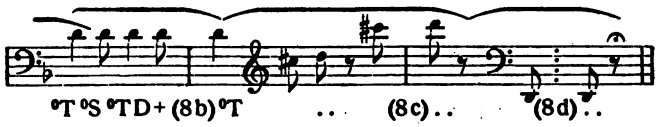
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Der dritte Satz der Sonate, ein leichtfüßiges Menuett mit schwungvollem Trio, steht in ausgesprochenstem Gegensatze gegen das tiefmelancholische Largo; aber obgleich sicher das Bedürfnis dieses Gegensatzes ihm die Entstehung gab, so hat doch anscheinend sein Schöpfer später an seiner Existenzberechtigung gezweifelt. Wenigstens berichtet Schindler etwas dergleichen. Danach soll Beethoven die Frage aufgeworfen haben, ob jemand, dem der innere Zusammenhang des Largo mit dem Schlußrondo klar geworden, das Menuett noch schmecken werde. Es wirke zwar auf das herabgestimmte Gemüt wohltuend erhebend, schwäche aber die Wirkung des bedeutsamen letzten Satzes, der nun zu spät komme. Mit Recht protestiert aber W. von Lenz („Beethoven", Band III, S. 123) im Anschluß an Hugo Dingelstedt gegen die damit nahegelegte Ausmerzung des Menuetts aus der Sonate: „Dieses unscheinbare Menuett gehört so wesentlich zu der Idee der Sonate wie ein Wiesenblümchen zum Frühling. Gerade weil Beethoven im Largo so gewaltige Griffe in den Jammer der Menschenbrust getan, gerade deswegen hat er dieses Menuett dahingestellt." Lenzs Protest richtet sich natürlich gegen Schindler und nicht gegen Beethoven; aber gleichviel, Beethoven hat das Menuett nicht nur geschrieben, sondern auch als Teil der Sonate herausgegeben, und wir dürfen daher auch selbst seiner späteren geänderten Meinung zum Trotz ohne Impietät an der Wertschätzung des Satzes festhalten. Bekanntlich hat ja besonders die norddeutsche Kritik die Einführung des Menuett als 4. Satz in die Sonate und Sinfonie durch die Mannheimer Schule (Stamitz, Richter) seinerzeit heftig bekämpft und Anlaß gegeben, daß viele Komponisten auf diese „Schönheitspflästerchen" wieder verzichteten. Das mag, da es in dieselbe Zeit fällt, auch Beethoven zeitweilig das Urteil beeinflußt und seine berichtete Äußerung veranlaßt

Digitized by Google

haben. Der Satz ist in keiner Weise der Sonate unwürdig. Ernst von Elterlein (a. a. O. S. 57) zeigt sich in seinem Urteil offenbar durch Schindlers Bericht beeinflußt, wenn er sagt, daß Beethoven „hier etwas aus der Rolle falle". Da Elterlein auch dem Schlußsatze nicht gerecht zu werden vermag, der ihm „nach der Erhabenheit und Tiefe der beiden ersten Sätze zu flüchtig und leicht" scheint, so brauchen wir seinem Widerspruche nicht zuviel Gewicht beizulegen.

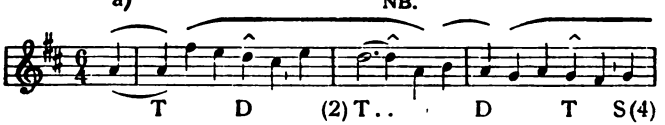
Das Tempo des Satzes ist ein so schnelles, daß die punktierten Halben als Zählzeiten gelten müssen und daher meine Skizze der Analyse statt $^3/_4$-Takt vielmehr $^6/_4$-Takt (𝅗𝅥. | 𝅗𝅥.) zeigt, um den Aufbau der Perioden leichter verständlich zu machen. Daß in Takt 2 die Endung eine weibliche ist, erweist die Parallelstelle in Periode III, wo das d^2—a^1 melodisch ausgefüllt ist und der Sprung a^1—ais^2 die Motivgrenze scharf markiert. Das Erkennen dieser weiblichen Endungen ist darum nicht unwichtig, weil damit der Gesamtcharakter des Satzes um eine Nuance weicher erscheint, d. h. weniger harmlos heiter. Da auch das Trio fast durchweg weibliche Endungen (Anschlußmotive) hat, so bestimmen diese tatsächlich entscheidend den Charakter des Satzes. Die II. Periode schiebt die vier Zweitaktgruppen zusammen (2=3, 4 = 5, . 6 = 7), so daß sie nur 5 Takte $^6/_4$ füllen, da die Imitationen des zweitaktigen Motivs einander so gedrängt folgen, daß immer wieder der Endtakt der einen Anfangstakt der folgenden wird. Die drei Sätze des Menuetts haben die Ordnung A B A (Hauptsatz, Zwischensatz, Hauptsatz). Der wiederholte Hauptsatz (A^2) ist auf 17 Takte erweitert (1—4, 5—6, 5a—6a, 7—8, 7a—8a, 7b—8b, 7c—8c, 8d). Das Trio umfaßt zwei achttaktige Sätze, die mit 8a = 1 verknüpft sind.

Menuetto.

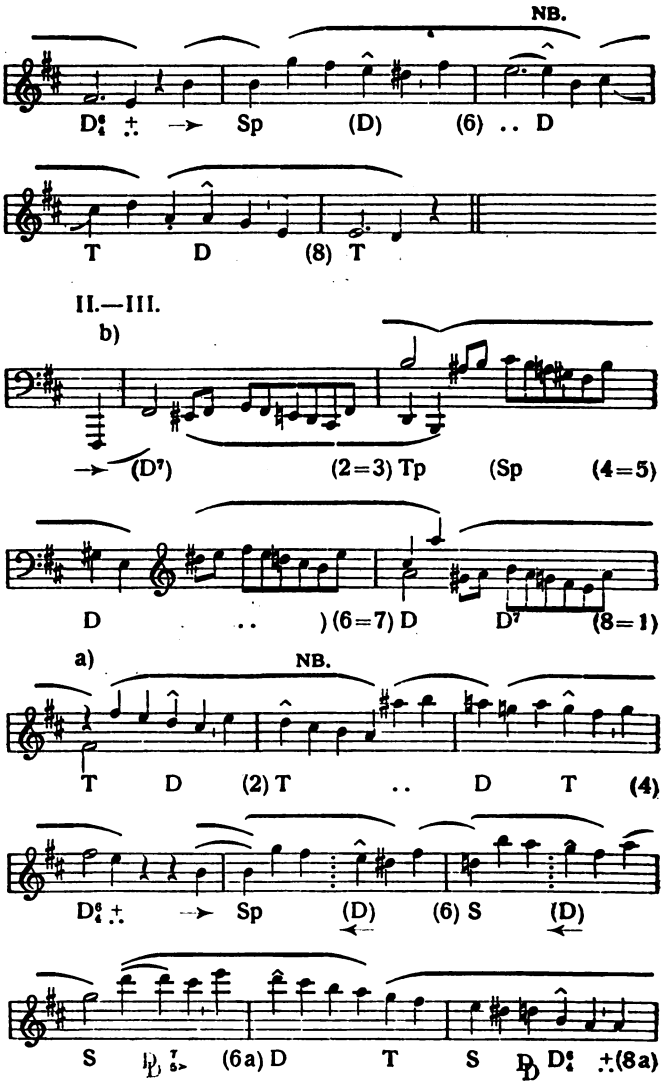
Allegro. (2 𝅗𝅥.).

a) NB.

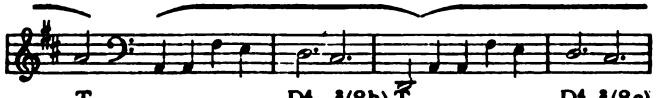
T D (2) T . . D T S (4)

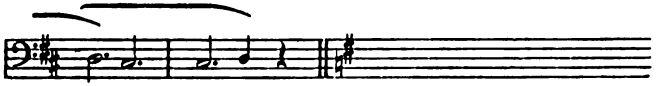


Digitized by Google

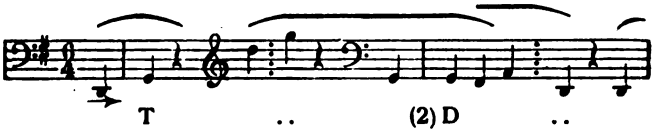


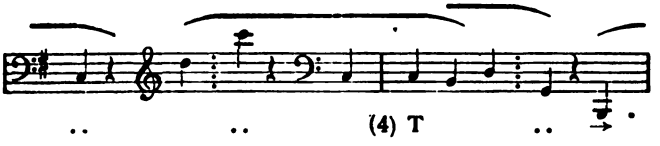
Digitized by Google

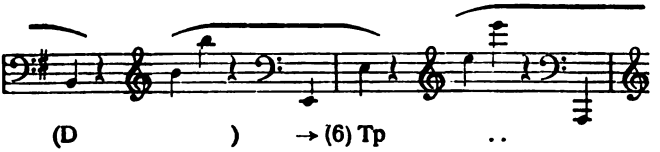


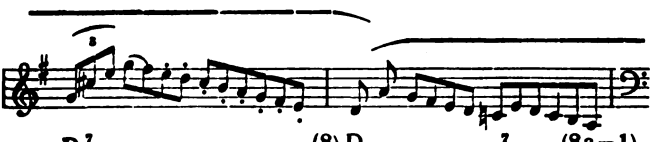


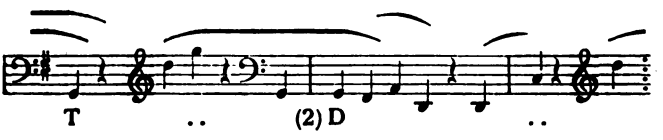
IV.—V. (Trio.)



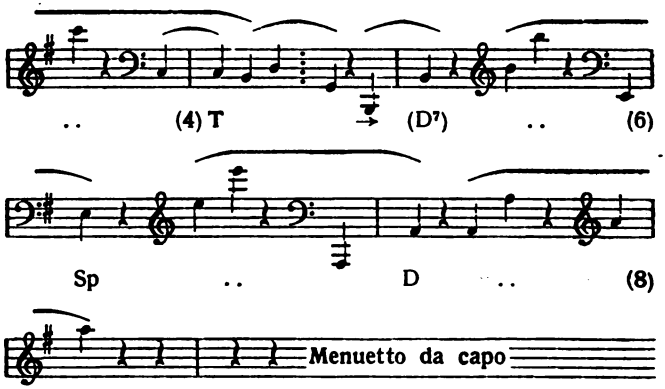




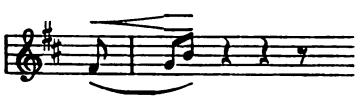




Digitized by Google



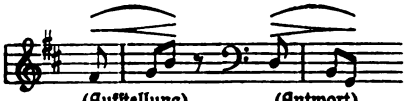
Auf den Schlußsatz legte nach Aussage Schindlers Beethoven besonderen Wert. W. von Lenz (a. a. O. S. 121) gibt wertvolle Andeutungen für den Vortrag des Satzes im Anschluß an Schindlers Mitteilungen. Nach Beethovens eigener Aussage sollen die drei Eingangsnoten eine Frage an den Melancholischen bedeuten, ob er noch melancholisch sei. Den drei Eingangsnoten ist damit eine besondere Wichtigkeit beigelegt, die es rechtfertigt, durch den ganzen Satz die dominierende Rolle des Motivs:



zu verfolgen, ja auch Umschau zu halten, ob dasselbe nicht etwa bereits in den früheren Sätzen sein Wesen treibt. Die Gefahr, in Kleinlichkeit zu verfallen, verkenne ich keineswegs, meine aber, daß in Fällen wie den vorliegenden, wo der Devisencharakter des ersten Motivs streng verbürgt ist, eher die Gefahr einer bedenklichen Unterlassung droht als die eines Zuviel. Unter den Vortragsanweisungen W. von Lenzs (nach Schindler) fällt auf, daß die Pausen zwischen den ersten Motiven des Satzes verlängert werden sollen. Das kann nur den Sinn haben, zu Bewußtsein

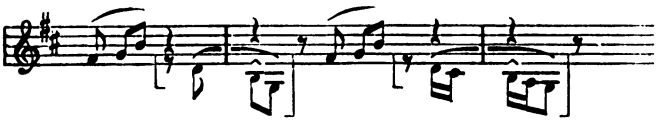
Digitized by Google

zu bringen, daß dieselben den Ausfall von wesentlichen Gliedern des Aufbaues bedeuten. Die von Beethoven gewählte Schreibweise im $^4/_4$-Takt verbirgt das bis zu einem gewissen Grade. Ich ziehe daher für die Analyse den $^2/_4$-Takt vor. Dabei ergibt sich zunächst, daß zu Anfang die Taktstriche für den $^4/_4$-Takt nicht korrekt gestellt sind, da sie nicht die schwersten Werte anzeigen. Nicht die drei Eingangsnoten, sondern die zweite der denselben folgenden Viertelpausen gehört auf die schwerste Zeit des Taktes, wie die Ausfüllung der Pausen durch die Antwortmotive in Periode XII bis XIV bestimmt ausweist:

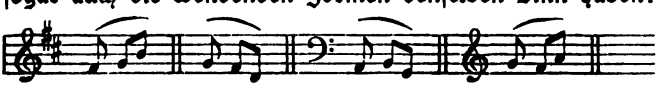


(2)

Dem entspricht auch durchaus Beethovens Charakterisierung der drei Eingangsnoten als einer „Frage", auch Lenz-Schindlers Anweisung, dieselben leicht, nicht steif hinzulegen. Wir dürfen daraus weiter folgern, daß in Periode XIIff. die antwortenden (abwärts gerichteten) Motive breiter genommen werden müssen. Von dem Studium dieser späteren Stellen aus ergibt sich ganz ungezwungen das Verständnis der Motivpausen zu Anfang:

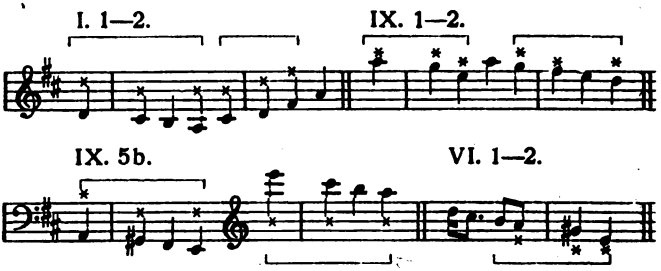


Auch die Beziehungen des Schlußsatzes zum Largo und auch zum ersten Satze begreift man erst recht, wenn man das Frage- und Antwortverhältnis der kleinen Motive in Periode XIIff. des Schlußsatzes erfaßt hat. Der weitere Verlauf belehrt ja, daß die abwärts gerichtete Form des Motivs völlig gleichwichtig neben der aufsteigenden steht, ja, daß sogar auch die wendenden Formen denselben Sinn haben:

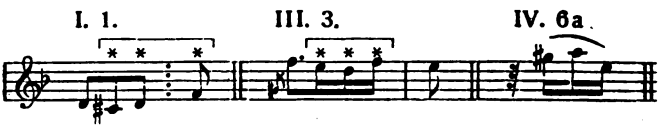


Digitized by Google

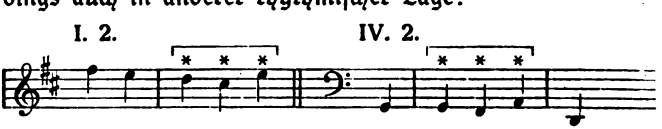
ja, daß auch das Intervall von der zweiten Note zur dritten ein größeres werden kann (bis zu einer Oktave). Nun vergleiche man aber damit im ersten Satze die Stellen:



und im Largo:



und die vielen sonst ähnlich gearteten Stellen, so wird man sich eines inneren Bandes des Sätze wohl bewußt werden. Aber auch das Menuett zeigt mehrfach den Sekundenschritt mit folgendem Terzschritt in umgekehrter Richtung, allerdings auch in anderer rhythmischer Lage:

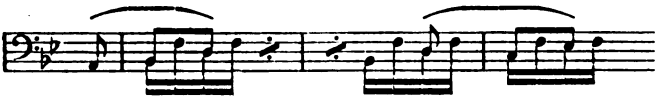


Wie schon bemerkt, bedarf es zwar dieser kleinen äußeren Beziehungen gar nicht, um die Sonate als Ganzes schätzen zu lernen. Aber da Beethoven selbst Wert auf dieselben gelegt zu haben scheint und der Schlußsatz ganz zweifellos in der motivischen Konsequenz sehr weit geht, so kann ich nicht wohl umhin, darauf näher einzugehen.

Außer den offen zutage liegenden Herausarbeitungen des Devisen-Motivs in seiner leicht erkennbaren Gestalt von 3 Achteln mit nachfolgender Pause spielt dasselbe nämlich noch in einer ganzen Reihe weiterer Fälle eine dominierende

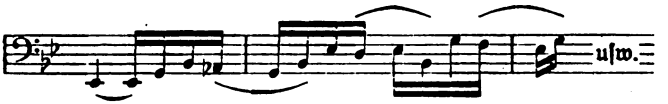
Digitized by Google

Rolle in den Begleitfiguren und im Passagenwerk. So in Periode VI in der linken Hand:

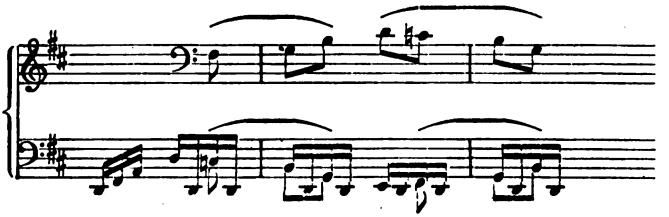


auch umgekehrt:

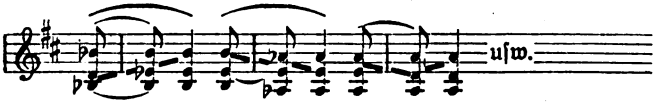
Ferner in Periode VII (unisono):



in Periode XIII fortgesetzt in der begleitenden Unterstimme in Gegenbewegung gegen die Durchführung des Motivs in der Oberstimme:



So ist das Ohr schließlich derart auf das fortgesetzte Verfolgen des Motivs eingestellt, daß es dasselbe auch in Periode XIV, Takt 3a—8 in den synkopischen Akkordfolgen heraushört:

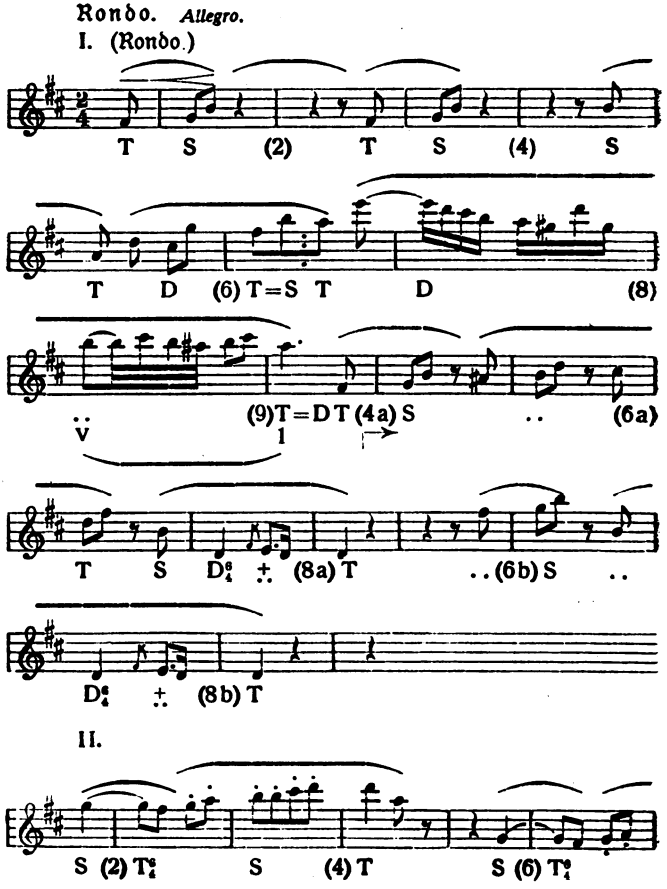


Den Weg weist dabei fortgesetzt der beginnende Sekundschritt (d es, b as, es d, as g), und es ergibt sich als etwas ganz Selbstverständliches, daß nach dieser akkordischen Stelle

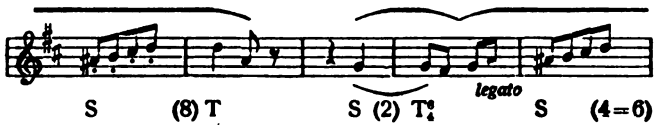
Digitized by Google

das Motiv in seiner schlichten Gestalt wieder in Baß heraustritt. Die Wirkung ist eine ganz ähnliche wie im Trio des dritten Satzes von op. 7 bei dem abschließenden Heraustreten der rhythmisierten Melodie aus den Achteltriolen, in denen sie latent ebenfalls steckt (vgl. S. 261f.). —

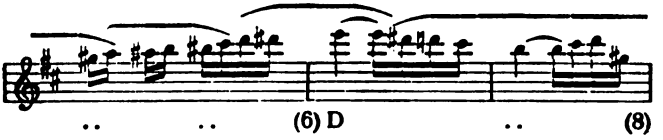
Hier ist die Skizze der phrasierten Melodie.



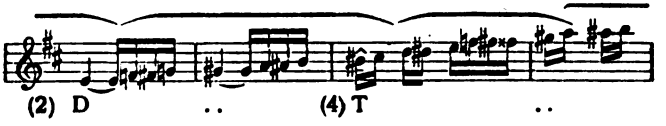
Digitized by Google

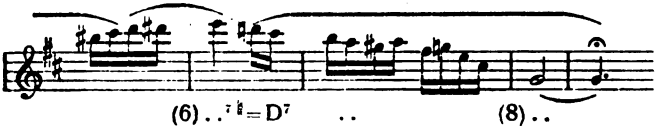


III.



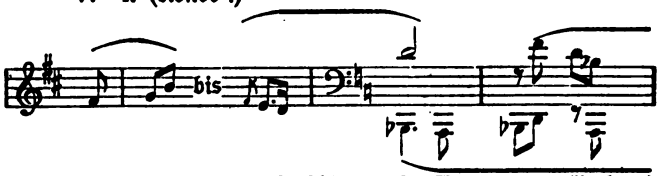
IV.

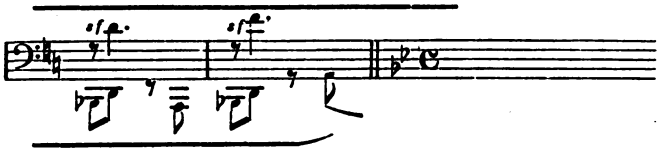




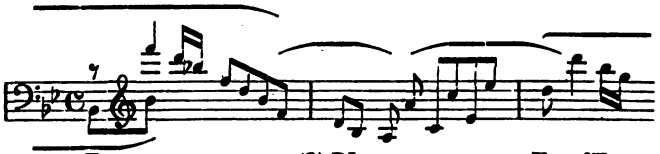
Digitized by Google

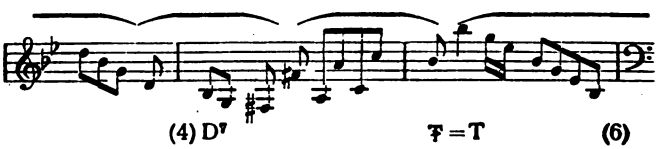
V. = I. (Rondo².)

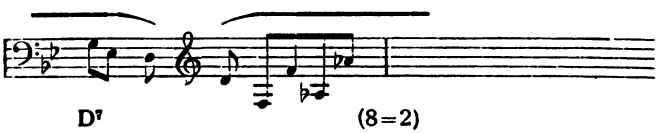




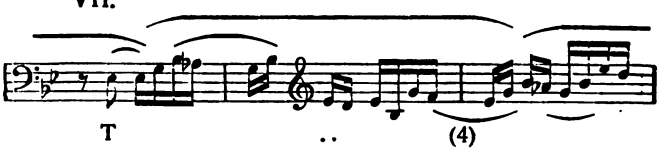
VI.



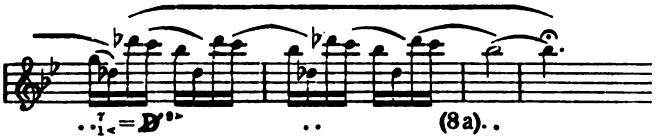




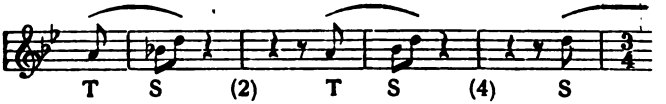
VII.

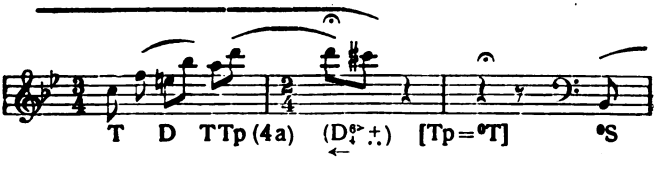


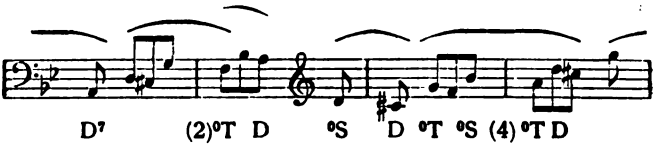
Digitized by Google

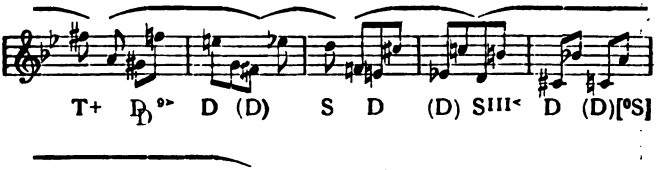


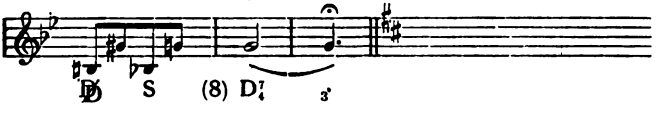
VIII.



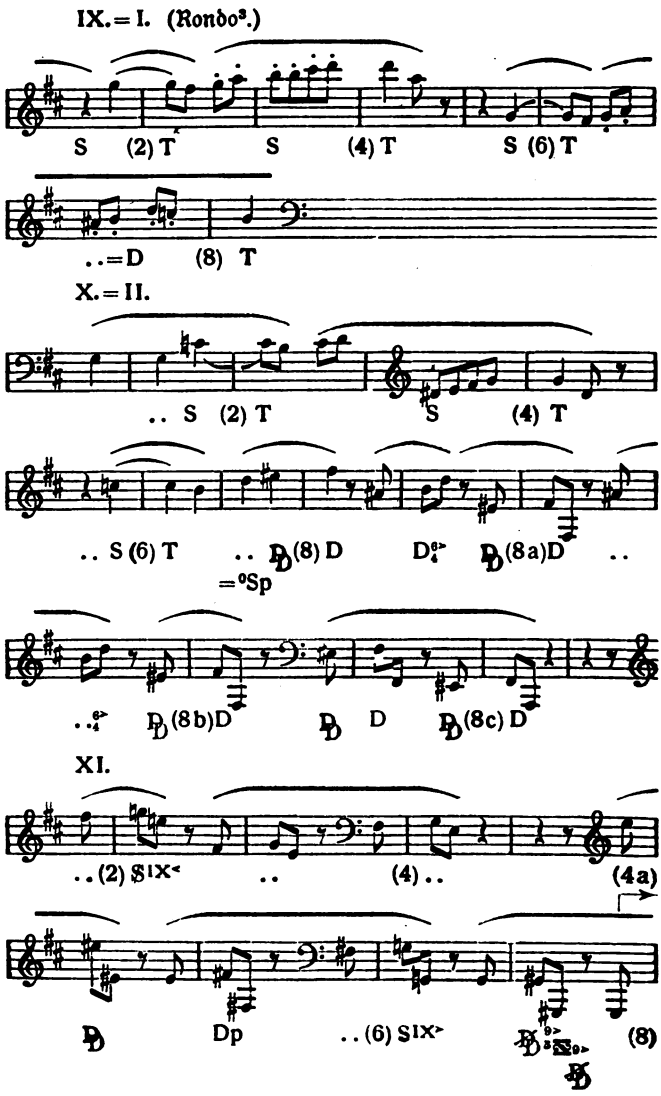




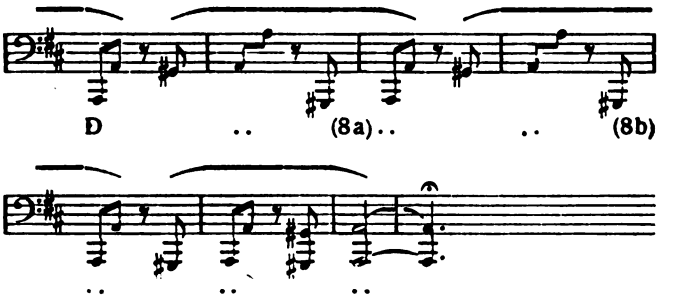




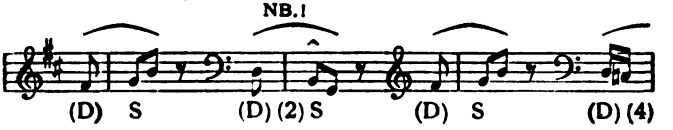
Digitized by Google

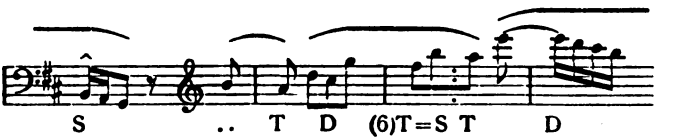


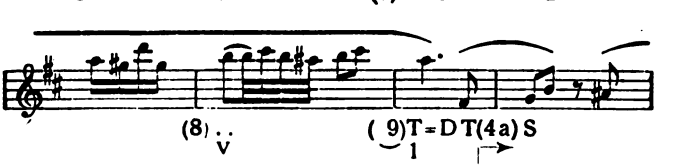
Digitized by Google

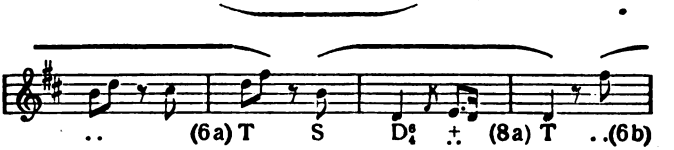


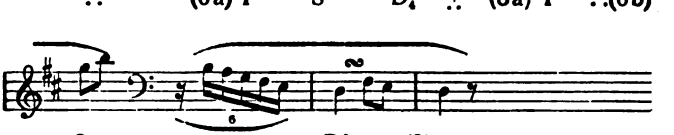
XII. = I. (Rondo⁴.)





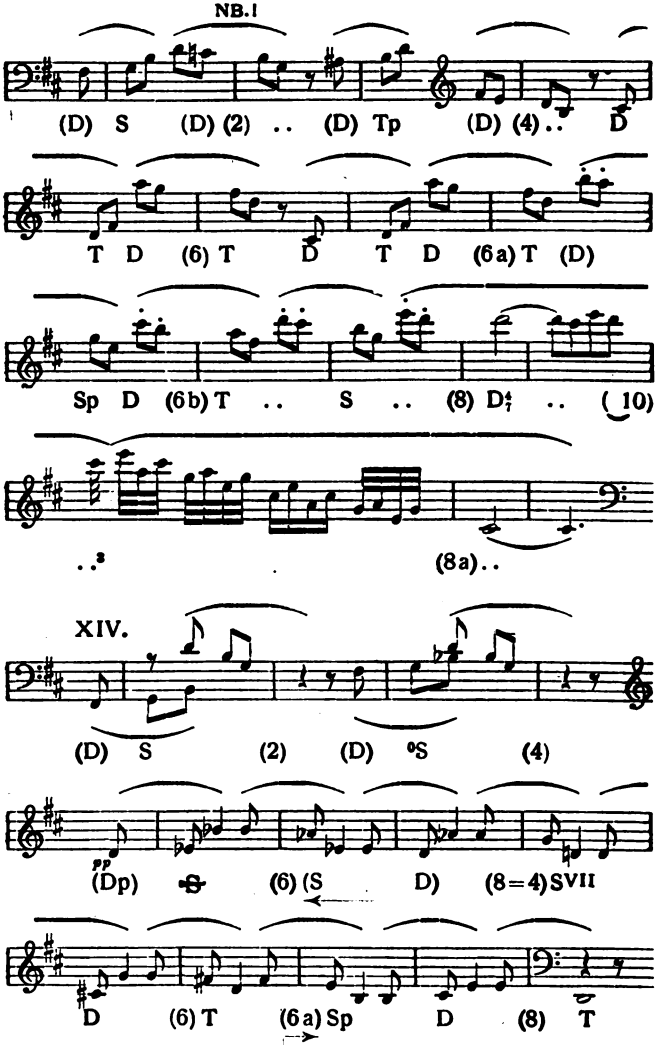






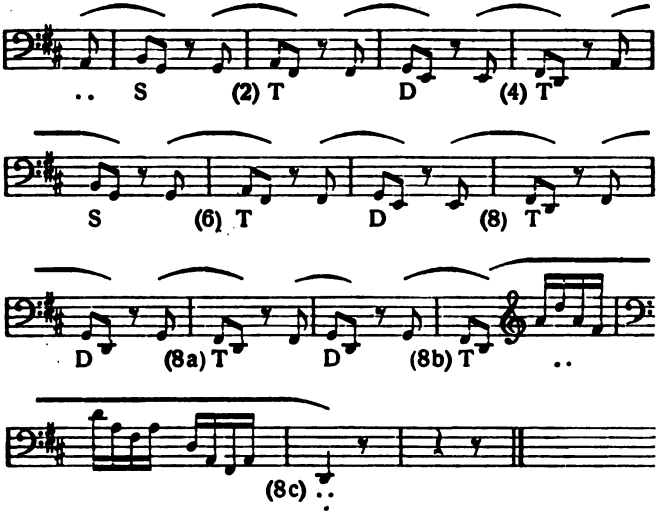
Digitized by Google

XIII.



Digitized by Google

XV.



Regiſter.

Agogiſcher Akzent 207, 359.
Altlage (Tenorlage) der Melodie 356.
Anklänge von Frühwerken an ſpätere 27, 64 f., 98 ff., 127, 162, 167 ff., 170 ff.
Apoſiopeſen 146.
Arbeitsweiſe Beethovens (nicht mühſelig!) 162.

Balancement zwiſchen Auftakt und Endung 321, 331.
Breuning, Familie von 26, 27, 48.
Browne, Gräfin (geb. von Dietinghoff) 301.
Browne, Graf 301 f.

Cannabich, Chriſtian 83.
Chromatiſche Folge verminderter Septimenakkorde 187, 363.
Couplets ſ. Rondoform.

Deiters, Hermann 146, 162, 175.
Dekolorierung von Melodien 90, 110.
Denkmäler der Tonkunſt in Bayern 4, 28, 162.
Deviſen-Motiv (Überſchrift) 372.
Doppelſchlag, nachträglich hinzugefügter 174.
Dreitaktordnung Schwer—Leicht—Schwer 200 ff.
Durchführung 5, 17, 66.

Eleonoren-Sonate (1796?) 13, 27.
Elſion des 5. Taktes 1.
Elterlein, Ernſt von 175, 369.
Emphatiſche Länge im Auftakt 234, 359.
Enharmonik 264.
Evolutionsperiode 89.

Fata Morgana, harmoniſche 235, 264.
Fingerſätze, von Beethoven ſelbſt gegeben 124 f.
Fuge oder nicht? 319 ff.

Gedehnte Schlüſſe 197.
Gegenkleinterztonart 18.
Geſpaltene Sätze 301.

Digitized by Google

Halbschluß, entscheidender 91, 233.
Harmoniewirkungen, seltene 314 (D$\frac{9}{3}$<), 358 (=⊖ν).
Haydn, Joseph 59, 82 f.

Innenpausen, das Verständnis erschwerend 103 ff., 145, 194 ff., 198, 231 ff., 249, 257.

Jugendsonaten, sechs 1—62.

Keglevics, Komteß (Fürstin Odescalchi) 230.
Klavier als Melodieinstrument von Diskantlage 59.
Klaviersonaten mit Violine usw. ad libitum 82.
Kleinterztonart 18.
Koch, Heinrich Christoph 301.
Komplementäre Rhythmen 168 ff.
Kurze Endnote weiblicher Schlüsse 250.

Lagenwirkungen 356, 359.
Lenz, W. von 1, 27, 135, 146, 175, 319, 368.
Liedform 1, 22 f.
Lussy, Matthis 359.

Mannheimer Stil 4, 28, 53, 66, 83 f.
Marx, Ad. Bernh. 319.
Menuett als Schönheitspflästerchen beanstandet 368.
Mixolydischer Zwischensatz 4.
Modulationen, merkwürdige 183.
Motivbeziehungen, verhüllte, 374 f.
Motivbegrenzungen, falsche 148.
Motivpausen 373.
Mühsames Emporringen der Melodie 356 ff.

Nagel, W. 230, 256, 262, 355.
Neefe, J. G. 58 ff.
Nottebohm, Gustav 65, 230 262.

Pausensynkopierung 89, 91.
Periodenbau III, 36.
Psychologischer Prozeß 176.

Quintenparallelen 170.

Raketen, Mannheimer 85.
Redende Pausen bei Beethoven 195.
Reinecke, Karl 13, 85, 141, 206.
Reprise der Sonatenform 132.
Rhythmik, latente, figurierter Melodien 261.
Riepel, Josef 301.
Ries, Ferdinand 22 ff., 83,
Ritterballett (1790/91) 12.
Rondoform 10, 23, 76, 199, 214, 248 f.

Schenk, Joh. 83.
Schindler, Anton 355.
Schluchzende Melodik (mit Innenpausen) 198.
Schobert, Johann 59.
Seufzer, Mannheimer 29, 147.
Slavische Musik 142.
Sonatenform 1, 5, 7, 10, 14, 23, 29, 32 f., 108, 199, 214, 248 f., 320.
Subdominantspannung, festgehaltene 201.
Synkopische Wirkung von Harmonie-Einsätzen auf die leichte Zeit 88.
Staccato-Studien Beethovens 136.
Stamitz, Johann 123, 135, 257.
Stamitz, Karl 83.
Stuttgarter Ausgabe (Lebet-Faißt) 37.

Taktstriche, nicht korrekt gestellte 195 ff.
Takt-Triolen 5.
Tempobezeichnungen und immanentes Tempo 314.
Terzklänge (direkt verwandt?) 303.
Terzschritte der Harmonie 303.
Thayer, A. Wh. 1, 13, 27, 355.
Tonartwahl für das 2. Thema 123, 170, 248.

Überwerte als Zählzeiten genommen, um den Aufbau übersichtlich zu machen 341.
Uniformierung der Motive, fehlerhafte 321, 330.
unisono 29 f., 60, 314, 336 f.

Variationen 73 ff.
Verschränkungen 198.
Volltaktige (anbetonte) Leseweise 195.
Vorhänge 231 ff., 301 ff., 360.
Vorwärts weisende und rückwärts bezogene leichte Takte (5‿, ‿5) 323.

Waldstein, Graf Ferdinand 84.
Wasielewski, J. von 146, 303.
Wechselfinger 141.
Weibliche Endungen 369.
Wiederaufstützen auf den 2., 6. usw. Takt (2a) 42, 323.
Wohltemperiertes Klavier, Anklänge an dasselbe 263 f.
Zählzeiten 206.
Zweisätzige Sonaten 302.
Zweites Thema 6, 20.
Zwischenthema 335.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

Digitized by Google